◆ KOWALSKA ◆ LORENTZ ◆ MANN ◆ OSMAŃCZYK ◆ TYNIANOW ◆

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

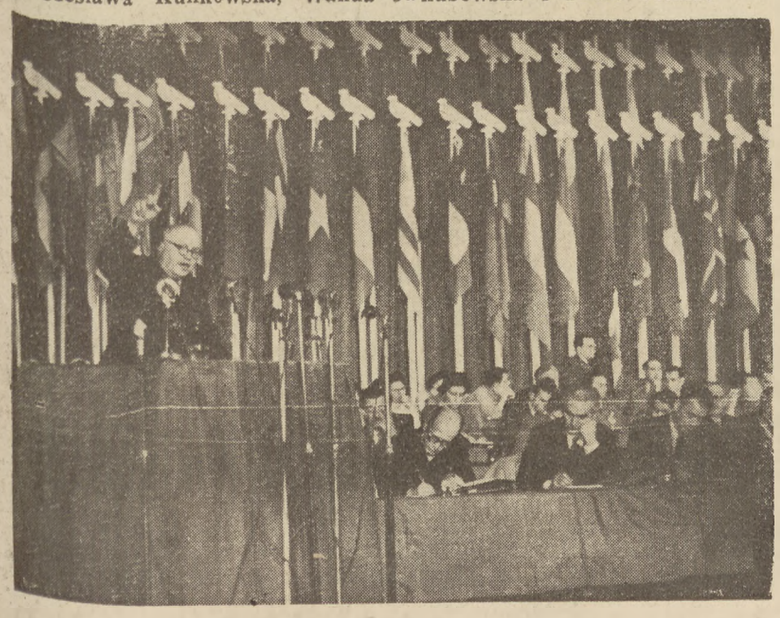
Rok VI | Warszawa, dnia 15 maja 1949 r. | Nr 20 (233)

Z FRONTU WALKI O POKÓJ

Delegacja polska na Kongres w Paryżu: Janusz Zarzycki, Tadeusz Ćwik, Czesława Kunkowska, Józef Kociuba i Wojciech Żukrowski

Irena Sztachelska i prof. Jan Dembowski

Czesława Kunkowska, Wanda Jakubowska i Pablo Picasso



Pietro Nenni przemawia w Paryżu

CZESŁAW MIŁOSZ

PRZEKŁADY Z POEZJI MURZYNSKIEJ

NICOLÁS GUILLÉN (Kuba)

NIE WIEM ŻOŁNIERZU

Nie wiem żołnierzu, czemu ty
Myślisz że wróg to właśnie ja.
Jesteśmy jedno, mój żołnierzu
I ty
I ja.

Jesteś ubogi, tak jak ja,
Jestem na dole, tak jak ty,
Skąd dziwny pomysł, czemu ty
Myślisz że wróg to właśnie ja?

Żal mi, że czasem właśnie ty
Nie wiesz kim jestem właśnie ja.
Do diabła! Ja to właśnie ty
A ty to przecie właśnie ja.

A to nie powód, żebym ja
Miał złość do ciebie że to ty.
Jesteśmy jedno, mój żołnierzu
I ty
I ja.
Nie wiem żołnierzu, czemu ty
Myślisz że wróg to właśnie ja.

Spotkamy się i ja i ty
Idąc ulicą ramię w ramię,
Idąc już razem, ty i ja,
Bez żadnych uraz, ja i ty,
A wiedząc dobrze, ty i ja,
Dokąd idziemy, ja - ty...

Nie wiem żołnierzu, czemu ty
Myślisz że wróg to właśnie ja.

(z hiszpańskiego)

OWEN DODSON (USA)

DECYZJA

Kto są ci między wami
Którzy tęsknią i pragną pokoju —
Lato trwa i wojna trwa
I dokładne przepowiednie pokoju.

Czekajcie w rowach strzeleckich
Na ogień nad pasmem gór,
Chorągwie gorejące pokojem
Kołysane nad pasmem gór.

Przed wami inne podróże
Kiedy skończy się podróż do domu,
Inne podróże odbędziecie sami
Do kraju własnego serca,
Siedząc w ciszy, decydując sami

Czy waszym domem jest ten
W którym brat wita się z bratem,
Żuje mięso, przełamuje chleb
Dzieląc się zawsze z bratem.

Czy ten, gdzie człowiek znów depce
Sąsiada, nie ściska dłoni,
Gardzi braterstwem, pali w ogniu
Czarne kości i ciało na ogrzanie dłoni.

Kto są ci między wami
Pragnący pokoju dla wszystkich ludzi,
Pragnący aby każde niecierpliwe serce
Znalazło dom pośród wszystkich ludzi?

(z angielskiego)

Chińczycy wiwatują w sali obrad na wiadomość o wzięciu Nankinu

Zofia Nałkowska przemawia w Pradze

Konstanty Simonow

Gabriel d'Arboussier przemawia w Pradze

EDMUND GONCZARSKI

Gramy w klasy

Warkocze odbierze z materaca,
uśmiech z wiatru i słońca,
jeszcze buciki z muzeum, i w ręce
(bo nic w przyrodzie nie ginie)
nóżkę od swego łóżka i trochę dymu,

Ladies and gentlemen, zwolennicy
silnych wrażeń: oto oto,
zastraszająca śmiertelność dzieci
niespotykana od roku tysiącznego.

Chodźcie dzieci, w gruzach duszno
tak przestrzeń tam zmniejszona,
że cierpimy na nadmiar powietrza,
którego nie dostawało płucom
o objętości ścisniętej pięści.

Powietrze służy zdrowiu
drgają krzyczące neony,
twarzyczki z jasnym uśmiechem
twarzyczki z dołkami w policzkach
twarzyczki z wiatru i słońca
„baby" z etykiet i plakatów.

Chodźcie chodźcie, w gruzach duszno,
opowiem o jasnych i wysokich salach,
o budowniczych pałaców pionierów,
którzy „uśmierzają kobyłę historii"

Oto dzieci nie znające odry
o gardłach bez kokluszy
o główkach zmiażdżonych
uprzątniemy duszne domy
i nóżką od łóżka, nakreślimy
kraty na wolnej ziemi.

Skaczcie, buciki, odepchniemy
ziemię na jedno mgnienie,
krótkie jak wieczność
uwięziona w komorze gazowej

Zwolennicy silnych wrażeń
nie obawiajcie się gry w klasy
to niewinna, niewinna zabawa
dla dzieci z jasnym uśmiechem
dla dzieci z wiatru i słońca
niech skaczą, skaczą swawolnie
po gruzach, po kratach, po ziemi
po ziemi, gdzie nic nie ginie

Defilada sukien

Oto nadmiar martwej natury:
pospolita choroba artystów.

I niedźwiedziątko z kanapy pluszowej
wypchane, kpi z bezcielesnych.
Można uchylić rąbek sukni bez tajemnic.
Spokojnie! Spokojnie!
Bez nerwów! Dwadzieścia milionów
sukien po poległych!
Spłaszczone, bez kolan,
bez nosów i złocistych włosów,
nagie bez nagości.

My nie mamy nóg ni ciężaru!
My lekkie jak puch, jak fruwająca makabra
dostaniemy się do okien najwyższych drapaczy
przynosząc nadmiar objętości.

Ach jak serce boli, rachyla
się rząd starych spłowiałych sukien.
Ach jaki wiatr odsłania brak kolana,
młode suknie zakrywają je pustymi rękami

My różnokolorowe jak tęcza.
My fałdziste jak tafla morza spieniona.
My powiewne, balowe, tańczące,
a nuże, bierzmy się za boki
podajmy sobie rękawy, puste rękawy.
Opaszemy ziemię tęczą białych ślubnych sukien
jako symbol potopu, jako groza potopu,
jako wibrujące pyszczki białych gołębi Picassa,
które szepczą Pokój, Pokój, Pokój.

STEFAN DĘBSKI

OD WROCŁAWIA DO PRAGI

O ile gwar praskich ulic, dzwonki tramwajów i szelest śmigających aut oszałamiały, to ruch panujący w gmachu obrad, bieganina wielu dziesiątków ludzi po kuluarach i piętrach, dzwonki telefonów rozcinające kilkunastojęzyczną plątaninę wzajemnych nawoływań, krótkich okrzyków, rozkazów i informacji działały odurzająco a zarazem podniecająco. I dziwna rzecz. Czuć było, jak z godziny na godzinę, by nie rzec z minuty na minutę, ten chaos nabierał form organizacyjnych, wchodził w normalne łożysko pracy kongresowej, z biurem kongresu i dziesiątkami jego wydziałów.

Na sali trwały już obrady. Kiedy delegacja polska, zapowiedziana przez przewodniczącego, ukazała się na sali, powitał ją grzmot oklasków. Nie były to zwykłe oklaski, ożywiała je jakaś specjalna sympatia, jaką wyczuwało się również, kiedy nagradzano później brawami przemówienia delegacji radzieckiej, lub kiedy wiwatowano na wiadomość o zwycięstwach wojsk ludowych w Chinach.

Na fotelu przewodniczącego siedział dobrze z wrocławskiego kongresu znany Jan Drda, któremu tylko rogowe okulary i iście lwia grzywa odbierały charakter rubensowskiego, pyzatego aniołka. Na sali, gdziekolwiek spojrzeć uderzała przewaga delegacji Chin, Korei, Mongolii, później Indonezji, Iranu i innych. Przypomniało mi to namiętne zeszłoroczne oskarżenie, skierowane przez kolorowych delegatów we Wrocławiu pod adresem imperializmu. Baza obecnego Kongresu była jednak, w porównniu z Wrocławskim, o wiele szersza. To nie był już kongres elity intelektualnej, rozważającej wnikliwie przyczyny wojen i ucisku kolonialnego. To był dalszy etap. Poza kilku znanymi twarzami wybitnych uczonych, artystów dominował przeciętny człowiek. Człowiek, reprezentujący masy, reprezentujący siłę. Najbliższe dni i wiadomości z chińskiego frontu to poczucie jeszcze pogłębiły.

Pierwszy dzień obrad upłynął pod znakiem oficjalnych przemówień powitalnych. Zwłaszcza przemówienie przewodniczącego parlamentu czechosłowackiego Johna, oraz przemówienie ministra Kopeckiego wywarły duże wrażenie na obecnych.

Następny dzień był wolny od obrad. Wypełniły go ostatnie zarządzenia organizacyjne, dopasowanie poszczególnych ogniw biur kongresowych, obrady prezydialne oraz napływ nowych delegacji. Ostatecznie sprecyzowany został charakter naszych obrad: na podstawie uchwały powziętej przez delegatów, obradujących w sali Pleyela w Paryżu, staliśmy się po prostu praską częścią tego samego Kongresu. Cios zamierzony przez inicjatorów odmowy wiz delegatom uderzył w próżnię, ośmieszył ich i osiągnął skutek odwrotny od zamierzonego. Paryż i Praga stały się symbolem, skrótem myślowym niepodzielnej jedności całej Europy, manifestacją potężnej woli pokoju.

To wrażenie spotęgowało się jeszcze, kiedy na sali obrad w Pradze zaczęły rozbrzmiewać z taśmy dźwiękowej słowa Joliot-Curie, Nenniego i innych delegatów paryskich. Była to też swego rodzaju manifestacja prawdziwych humanistycznych celów techniki, kontrastująca wymownie z obłąkaną interpretacją „postępu" zwolenników dyplomacji atomowej.

Pełnię wspólnoty z obradami paryskimi spotęgowało przemówienie członka prezydium w Paryżu, wiceprzewodniczącego Unii Francuskiej a równocześnie jednego z przywódców politycznych ludów kolorowych Afryki, Gabriela d'Arboussier. Wygłoszone świetną francuszczyzną z jej precyzją pojęć, pełne nieskalanej namiętności porwało salę.

Przemówienie d'Arboussiera było bezpośrednim nawiązaniem do tradycji wrocławskich. Mówca poruszył sprawę źródeł imperializmu, wskazał na zwycięstwa chińskiej armii ludowej, charakteryzował walkę ludu Grecji, kolebki europejskiej cywilizacji i kultury.

Z dnia na dzień wpływ zwycięstw Armii Ludowej w Chinach na specyficzny charakter obrad praskich, stawał się bardziej widoczny. Wieczorem, po wiadomości o zdobyciu Nankinu, przez roziskrzony neonami Plac Wacławski maszerowały rozśpiewane tłumy. Mimo woli pomyślałem sobie, że jeśli Wrocław był aktem oskarżenia imperializmu, to obrady parysko-praskie, wydając nań ostateczny wyrok, zbiegły się w czasie z historyczną realizacją tego wyroku.

Trudno nie wspomnieć o charakterystycznych nastrojach stolicy i całej Czechosłowacji w dniach kongresu. Galerie dla publiczności były przez wszystkie dni obrad zapełnione do ostatniego miejsca. Raz po raz, w przerwach pomiędzy przemówieniami poszczególnych delegatów, na sali obrad zjawiały się delegacje robotników i chłopów, mężczyzn i kobiet, młodzieży a nawet dzieci. Wszyscy przynosili pozdrowienia dla kongresu i wzruszające nieraz podarunki dla różnych delegacji. Delegat praskich zakładów „Tesla" wręczył dwojgu dzieciom greckim aparat radiowy z prośbą, aby w walczącej Grecji słuchano sygnału wolnej, budującej się Gottwaldowej Czechosłowacji.

Charakter kongresu, jako symbolu szerokiego frontu ludzi różnych przekonań politycznych, zainteresowanych i związanych wspólnotą celu, tj. utrzymania pokoju, od początku nie ulegał wątpliwości. Na trybunie mówców zmieniali się ministrowie i robotnicy, przedstawiciele różnych wyznań, „biali" i „kolorowi", mężczyźni i kobiety. Swoistość różnorodności tego wachlarza znalazła doskonałe ujęcie w przemówieniu przewodniczącego delegacji austriackiej Ernesta Fischera. „My, Austriacy — mówił Fischer — żyjemy na linii demarkacyjnej tzw. zimnej wojny, organizowanej przez podżegaczy wojennych przeciw Związkowi Radzieckiemu i krajom demokracji ludowej. Przez długi czas starano się w perfidny sposób zaciemnić świadomość wielu ludzi miłujących pokój, a jednak łuna niebezpieczeństwa wojny coraz bardziej stawiała im jasno przed oczy konieczność wspólnego działania mimo istniejących różnic ideologicznych, wspólnego działania wszystkich, pragnących szczerze pokoju. Profesor Hans Thirring, profesor Edwin Rolett i Fr. Th. Cackor — mówił dalej Fischer — trzej znakomici intelektualiści austriaccy, zajmujący zdecydowanie krytyczne stanowisko wobec komunizmu, mają wraz ze mną, komunistą, stworzyć wspólnie komitet organizacyjny poparcia światowego kongresu pokoju. Ich inicjatywa znalazła silne echo i otworzyła możliwości współpracy, opartej o najszersze warstwy. Chciałbym znowu podkreślić, że poglądy polityczne mężczyzn i kobiet, zdecydowanych zorganizować w Austrii masowy ruch na rzecz pokoju, różnią się od siebie, niemniej jednak uważamy, że to, co nas łączy, jest silniejsze od tego, co nas dzieli".

Wśród osób, znajdujących się w prezydium kongresu, zwracała uwagę postać dwukrotnego bohatera Związku Radzieckiegoo, głośnego partyzanta Fiedorowa. Zastanawiające było, jaką szczególną sympatią sali i delegacji cieszył się ten człowiek. To nie był intelektualista, to był właśnie jeden z tych wielu setek tysięcy, którzy nie teoretyzując, czuli i dowiedli, że o pokój trzeba walczyć. Najbardziej porywające przemówienie wygłoszone w Pradze było to, które wygłosił Konstanty Simonow. I on, twórca eposu o dniach i nocach stalingradzkich, wyraził najsilniej uczucia zebranych, podkreślając, że o pokój nie prosimy, ale go obronimy, a jeśli trzeba — wywalczymy: „Będzie tak jak chcemy my, masy, a nie jak chcą oni".

Osobne słowo należy się delegacji polskiej. Sześciu spośród delegatów zabierało głos z trybuny praskiej, wśród nich Zofia Nałkowska, której sława, kultura i urok osobisty zjednały jej sympatię intelektualistów praskich. Młody górnik polski Jan Kolasa porwał wszystkich obradujących.

Nie piszę o profesorze Kulczyńskim, którego postawa i przemówienia wywołały powszechny szacunek i podziw.

„Żyjemy w epoce — mówił delegat polski Ostap Dłuski — w której zwyciężają słuszne sprawy. Siła obozu sprawiedliwości polega na tym, że przeciwstawia się polityce ciemiężenia narodów, że opowiada się za polityką pokojowego współżycia, opartego o wzajemne poszanowanie suwerenności wszystkich narodów. Polega na tym, że uznajemy możliwość współpracy gospodarczej i szczerze pragniemy współpracy ze wszystkimi narodami, że uznajemy możliwość współżycia różnych ustrojów społecznych, że jesteśmy gotowi wszystkie kwestie sporne rozwiązywać drogą wzajemnego porozumienia. Ta właśnie polityka pokojowa jest kamieniem węgielnym naszej polityki zagranicznej, opartej o sojusz ze Związkiem Radzieckim i z krajami demokracji ludowej. Nakreślił ją wierny syn polskiego ludu prezydent R. P. Bolesław Bierut. Ta polityka odpowiada interesom i dążeniom wszystkich narodów świata, pragnących pokoju. Podżegacze wojenni odrzucają tę politykę pokoju. Zadaniem światowego kongresu pokoju w Paryżu i w Pradze jest mobilizować narody całego świata do walki o zwycięstwo tej polityki pokojowej".

Minął tydzień, odkąd wróciliśmy z Pragi.

Szpalty gazet zapełniły się niecodziennymi, ostatnio, wiadomościami.

Wrocław, Paryż i Praga zaczynają wydawać owoce.

Stefan Dębski

STANISŁAW LORENTZ

Kongres Obrońców Pokoju w Pradze

Byli i są historiozofowie, uczeni i dyletanci, usiłujący wmówić ludzkości, że dzieje świata rozwijają się cyklicznie, że wojna jest taką samą koniecznością, jak pokój i, że po każdej wojnie świat odbudowuje się lepiej. Pomińmy niezwykle okrucieństwo człowieka, który głosząc taką teorię niefrasobliwie przemyka się ponad cierpieniami i śmiercią milionów swych braci, aby tym mocniej stwierdzić, że teoria ta jest z gruntu fałszywa. Bo w dorobku swym ludzkość posiada takie dobra, które raz utracone — nigdy już nie mogą być wskrzeszone.

Są to dobra kultury. Nie zmartwychwstanie i nie może być odtworzone czy zastąpione dzieło sztuki, które zostanie zniszczone, ani budowla, która czar dawnych lat wnosi w życie dzisiejszego miasta lub współtworzy krajobraz ziem naszych ,ani obraz, ani rzeźba. Nie powstaną z popiołów spalone archiwa i spalone pierwodruki. Uczony i artysta, jeśli przetrwa, nie często powróci do zagadnień, które kiedyś kształtowały się w jego myśli. A te wszystkie właśnie dobra niszczy wojna. W moich oczach żołnierze niemieccy Hitlera cięli arasy i gobeliny na koce w Muzeum Narodowym w Warszawie, rozstrzeliwali rzeźby i obrazy, arcydzieła sztuki polskiej i sztuki innych narodów, na wspaniałych emaliach limozyjskich wyprawiali bankiety. Płonęły archiwa, muzea i biblioteki, płonęła rozmyślnie podpalona słynna biblioteka Załuskich, gromadzona w ciągu 250 lat i posiadająca dziesiątki tysięcy rękopisów od wczesnego średniowiecza w kilkunastu językach. A potem wysadzano w powietrze pomniki: Chopina, Mickiewicza, Kopernika, potem — Katedrę Warszawską, i wreszcie — Zamek Królewski w Warszawie. Rozkaz był wyraźny: zniszczyć wszystkie pomniki kultury polskiej.

Nie dlatego mówię o tym, by rozdrapywać rany, ale dlatego, że wspomnienie tych barbarzyństw razi dzisiaj subtelny gust pewnych kół Zachodu, tych kół, które obecnie w Niemczech zachodnich pracują nad odbudową reakcyjnych, militarnych Niemiec.

My w Polsce nie chcemy wojny, i myślę, że nie łatwo byłoby agresywnym kołom Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej nakłonić swej ludności, gdyby to po wojnie nie Warszawa, lecz Nowy Jork leżał w gruzach, nie Stalingrad — lecz Chicago, gdyby nie Zamek Warszawski, lecz Kapitol w Waszyngronie był wysadzony w powietrze. Może to jest przyjemnie, ale na pewno nie jest szlachetnie tak prowadzić wojnę, by tylko kapitalizować zyski ze zwycięstwa, odniesionego cudzym kosztem.

My nie chcemy wojny — tak od bardzo dawna mawiali pacyfiści na całym świecie. I przychodziła wojna, pacyfiści rozkładali ręce, i byli w intencji czyści. Ale nas przyszłe pokolenia sądzić będą nie za intencje, lecz za nasz czyn przeciwwojenny, za istotne zapobieżenie wojnie, za zapewnienie prawdziwego pokoju. My mamy więc nie ewangelicznie głosić pokój, lecz walczyć o pokój.

Od tego obowiązku nikomu nie wolno się uchylać. Mówię to przede wszystkim do pracowników w dziedzinie kultury, do uczonych i artystów, do nauczycieli, którzy kształtują umysły młodych pokoleń. Nie byłem i nie jestem politykiem. Należę do zespołu pracowników, którzy starają się służyć rozwojowi kultury swego narodu. Zgłaszam się na apel do walki o pokój, bo czuję się odpowiedzialny za zachowanie dorobku kulturalnego własnego narodu, dorobku, który — jak każde dobro kulturalne — stanowi własność nie tylko jednego narodu, ale całej ludzkości. To więc nie tylko poczucie odpowiedzialności za własność narodową. To poczucie odpowiedzialności za dorobek kultralny całej ludzkości, i za Louvre i Bibliothéque National, i za Ermitaż i bibliotekę Lenina, i za British Museum i National Gallery w Londynie, i za Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Kieruję to wezwanie o zrozumienie odpowiedzialności za dobra kultury do wszystkich uczonych i artystów, do wszystkich pracowników w dziedzinie kultury na całym świecie. Ale kultury nie obronią uczeni i artyści, pozostający w odosobnieniu, zdala od ruchu pokojowego mas pracujących, ruchu robotników i chłopów. Razem nie dopuścimy do wojny, bo nie możemy zgodzić się na to, by kultura Europy stała się kiedyś tak fantastycznym mitem, jak fantastyczny mit o kulturze legendarnej Atlantydy.

Nie chcemy wojny i nie ograniczymy się do platonicznych deklaracji, jak to dawniej bywało. Długie lata walczyliśmy o zwycięstwo i potrafimy walczyć teraz o utrzymanie pokoju, pewni, że walczymy w sprawie słusznej i sprawiedliwej.

Stanisław Lorentz

Z cyklu: „Polska zabliźnia swe rany"

Jaromir Jindra

CZESŁAW MIŁOSZ

PRZEKŁADY Z POEZJI MURZYŃSKIEJ

MARGARET WALKER (USA)

DLA MEGO LUDU

Dla mego ludu który wszędzie śpiewa powtarza pieśni niewolnicze i pieśni żałobne i bluesy i pieśni wesela, odmawiając w nocy modlitwy do nieznanego boga, chyląc pokornie kolano przed nieznaną potęgą;

Dla mego ludu który użycza swojej siły latom, latom dawnym i latom dziś i latom co mogą być, piorąc prasując gotując szorując szyjąc cerując orząc kopiąc sadząc pieląc łatając wlokąc ciężar nigdy zyskując nigdy zbierając nigdy wiedząc nigdy rozumiejąc;

Dla moich towarzyszy zabaw w glinie i kurzu i piasku podwórzy Alabany którzy bawią się w chrzest i kazanie i doktora i więzienie i żołnierza i szkołę i mamę i kuchnię i kino i koncert i sklep i fryzjera i panią Choomby i jej panienki;

Dla skurczonych zdumionych lat gdyśmy poszli do szkoły aby nauczyć się powodu że i odpowiedzi na i ludzi co i miejsc gdzie i dni kiedy, na pamiątkę gorzkich godzin kiedyśmy odkryli że jesteśmy czarni i biedni i mali i różni i nikt nie dbał nikt się nie dziwił i nikt nie rozumiał;

Dla chłopców i dziewcząt którzy wyrośli pomimo wszystko, aby stać się mężczyzną i kobietą, śmiać się i tańczyć i śpiewać i pić wino i religię i uśmiech losu, poślubiać towarzyszy zabaw, rodzić dzieci i umierać z wycieńczenia, anemii i lynczu;

Dla mego ludu który mrowi się na 47-ej ulicy w Chicago, na Lenox Avenue w New Yorku, na Rampart Street w Nowym Orleanie, wydziedziczony ubogi wesoły lud zapełniający kabarety i tawerny wyzyskiwany spragniony chleba obuwia mleka ziemi pieniędzy czegokolwiek — czegokolwiek na własność;

Dla mego ludu co idzie na oślep, niosąc radość, trwoniąc czas w lenistwie, śpiąc kiedy głodny, pokrzykując kiedy obarczony, pijąc kiedy bez nadziei, związany spętany skuty noga przy nodze przez niewidzialne stwory które trwają nad nami wszechwiedząco i śmieją się;

Dla mego ludu co błądzi potyka się zatacza w ciemności kościołów i szkół i klubów i towarzystw i stowarzyszeń i rad i komitetów i zgromadzeń, zrozpaczony i niespokojny i oszukiwany i wysysany przez chciwe grosza i sławy pijawki, łup dla łatwej siły państwa, dla blichtru i nowinek, dla fałszywego proroka i świętego wyznawcy;

Dla mego ludu co przystaje patrząc szukając starając się znaleźć drogę z zamętu myśli, z hipokryzji i nieporozumień, szukając świata który pomieści wszystkich ludzi, wszystkie twarze, wszystkich adamów i ewy i ich niezliczone pokolenia;

Niech powstanie nowa ziemia. Niech urodzi się inny świat. Niech krwawy pokój będzie wypisany na niebie. Niech wystąpi nowe pokolenie pełne odwagi. Niech wzrośnie lud kochający wolność. Niech piękno zagojonych ran i siła ostatnich walk pulsuje w naszym duchu i w naszej krwi. Niech pióro pisze pieśni wojenne, niech znikną pieśni żałoby. Niech wstanie rasa ludzi i obejmie władzę.

(z angielskiego)

K. E. INGRAM (Jamajka)

JASZCZURKA

W czule rozpostarte tropikalne ranki
Liście collandium prostują się
Ku drżącemu płomienemu światłu,
Otwierają się szeroko
Jak olbrzymie pająki ze splątanymi nogami.
O, splątane tak przemyślnie
I tworzące tak miękkie tapczany dla brzuszka jaszczurki,
Bo jaszczurki leżą w listowiu o świcie.
Jedna unosi się na przednich łapkach
Wyprostowana, czujna, ku skaczącemu światłu,
Bo jaszczurki to czujne stworzenia które rzadko dają się zaskoczyć.
Kiedy mijałem ją, jaszczurka
Pytająco wysunęła głowę
Żądając abym podał hasło.
„Kto idzie?"
A kiedy nie zrobiłem najmniejszego ruchu
Wciąż nalega pytającą głową:
„Kto idzie?"

Wtedy ja ją zapytałem
Co tu robi w rozpostartym i płomiennym świetle,
W gorejącym złocie wszeszłego właśnie słońca,
Kiedy ja sądziłem zawsze że jej świat
To zielony świat, ponury świat
W tajemniczym cieniu liści i paproci,
Gdzie łodyga zapoznaje się z korzeniem
Nisko, na twardych ustach ziemi.
Czyżby opuściła świat nam nieznajomy
Jaszczurczego nurkowania i pogoni?

Nagle, gdy się odwracałem
(Cóż za impertynenckie, uparte spojrzenie)
Skoczyła, skoczyła w głęboki mrok pod liśćmi
Jakby pokazać chciała swoją wyższość
Że zdolna jest znać i swój i mój świat.
Ja zostałem myśląc jaka nowa krew
W jej zielonych przezroczystych żyłach teraz krąży
W żyłach zimnokrwistej, z zimnego świata, istoty
Która zwiedziła rozlane światło ranka

(z angielskiego)

HELENE JOHNSON (USA)

MEGALU

Przychodzi lato.
Ptaszek trzepocze się
Nad szeroką paszczą krokodyla.
Sęp odgania głupiego szakala.
Smugą różu jest flamingo
Na tle ciemno-zielonych mongrowii,
Szczupłe nogi, cienka szyja.
Delikatną muzyką piucze gardło wesołe jezioro
I do snu leniwą jaszczurkę kołysze
Leżącą na spalonej słońcem skale.
W takim miejscu
W zachłyśnięciu pulsujących, wrzaskliwych kolorów,
Spotkałam Megalu, czarnego jak drzewo w nocy.
Chciwie słuchał człowieka w białym kołnierzyku
Co miał czarną książeczkę z wyciśniętym krzyżem.
Chodź ze mną, Megalu! Weź mnie za rękę, będę czytać wiersze,
Barwne słowa,
Seraficzne symfonie,
Gardło napełnij śmiechem, pieśnią serce.
Nie daj się wziąć od twoich uśmiechniętych wód,
Kołyszących jezior, giętkich wiatrów.
Czyżbyś chciał sprzedać barwy zachodu i zapach
Twoich kwiatów, namiętny dziw twojego lasu
Za wiarę, która zabrania ci tańczyć?

(z angielskiego)

LUIS PALÉS MATOS (Puerto Rico)

NIANIGO*) W NIEBIE

Nianigo idzie do nieba.
A niebo się przystraja
Dyniami i melonami
Na przywitanie nianigo.
Archanioły ubrane
W zielone liście bananów,
W koronach z ananasów,
Z mieczami z łodyg malango.
Na chwałę Wiecznego Ojca
Radośnie pykają korki
I piana serafinów
Rozlewa się po przestrzeni.
Nianigo idąc roztrąca
Ogromne fale białości
W tym pięknym wstępowaniu
Do świata serafickiego.
Nad wieprzem i kajmanem
Zatriumfował Jehowa...
Chwała na wysokościach
Że przyszedł do nas nianigo!

Święte jest w niebie. Słodycz
Caratos i bitej pianki.
Marmelada modlitwy.
Mleczne kakao psalmów.
Palcami z bronzu i złota
Mieszają trąbki heroldów
Na wszystkich balkonach nieb
Długie festony pieśni.
Żeby oczyścić gardło
Różowe cherubiny
Z niebiańskich chórów, łykają
Jajka Świętego Ducha.
Dobry humor niebieski
Jest radosnym trzepotem
Lekkich żartów z muślinu
W słowach, które obmyła
Z najmniejszej ziemskiej skazy
Błękitna gorliwość świętych.

Nianigo idzie do góry
Po marmurowych schodach
Pomiędzy zaraźliwe
Bicie się w tyłki i lędźwie.
— Już niebiańskie zakony
Witając go, mile się łaszą —

Oto białe zakony
Dostojnej ceremonii:
Zakon Grzmocenia w Piersi,
Zakon Łzawego Oka,
Zakon Świętego Memo,
Królewski — Świętego Mamo,
Tudzież skrzętne zakony
Najświętszej Waleczności,
Skrzypkami i grzechotkami
Czyszczące niebiosa z diabłów.

Wielbiąc tę nową duszę
Która Królestwo zdobyła
Cwałują niebem szwadrony
Doktorów i pańskich świętych.
W matczynym uniesieniu,
By oglądały nianigo,
Jedenaście Tysięcy Dziewic
Niesie dziatki nienarodzone.
Wysokie Kancelarie
Sypią już dyplomatów,
Ci kroczą dumnym szeregiem
Z minami wzniosłej ekstazy
I zamyśloną głupotą
Wykastrowanych indyków.

Nagle Jehowa wstrząsa
Przestrzeń mocnym kopnięciem.
Bije grom, twarzą w twarz
Są już sami, Bóg i nianigo.
A w prawej dłoni Pana
Mieni się bicz błyskawicy.

(Słowo Boga! Tej muzyki
Nie oddać ludzkim rytmem.
O co pytał Jehowa,
Co odpowiadał nianigo
Woła o lepszy instrument,
O pulpit wyższy od mego.
Niech egzegeci na warsztat
Biorą pień tego cudu,
Wystarczy mojej balladzie
Jeżeli skubnie gałązki.
Ale gdzie krótki jest dziób
Wzrok sięgnie i powonienie.
I kiedy oko ogląda
Jak Murzyn z Bogiem się ściska
Nos łowi smugę w powietrzu —
Woń antylskiego rumu
Która otacza dwie główne
Postaci tego obrazu
Przydając tonów majówki
Świętu niebieskich obszarów).

Czemuż gna Święty Memo?
Cóż tak rad Święty Mamo?
Jedenaście Tysięcy Dziewic
Czemu mężom czystym oddały
Z najzupełniejszym bezwstydem
Dziatki nienarodzone?
Któż zaczął na wysokościach
Ten cały antylski zamęt
Który falami wrzasku
Wstrząsa posady przestrzeni?
Kto jest ta wielka postać
Co w ciężkich podskokach kroczy
Ze swoim mruczącym gromem
I rąbkiem sinych błyskawic?

Dusza weszła do nieba,
Ta dusza to dusza nianigo.

(z hiszpańskiego)

*) Nianigo — tak nazywają członków tajnego stowarzyszenia Murzynów na Kubie.

BRUCE McM. WRIGHT (USA)

DOŚWIADCZENIE

Dobrze pamiętam zmęczony zamęt pragnień,
świecące słońce i chmury i kurz
i jak odłożyłem automat.
Pamiętam zabitą krowę na ulicy,
kobietę z miotłą, połamany wóz,
czterdzieści kilometrów do Pilzna i Pragi.
Przypominam sobie że śpiewano pieśni,
stano na baczność, ktoś powiedział mowę,
widziałem jak dwaj pułkownicy płakali.
I była pierwsza noc niedołężnego pokoju,
ozdobione koronką b ö m i s c h poduszki różowe
litery s c h l a f e w o h l
i coś jak uścisk ludzkości.
Dygotałem i czułem pierwszy cień starości.

Co dzieli nas od każdego dnia,
ile za nami pozostało zła?

I była Praga i Pilzno
i ja,
który wyryłem jamy w historii,
wyciągnięty, żywy
na Kontynencie z Paryżem —
po prostu jakiejś wojny i światy wyjęte
z podręcznika geografii panny Upjohn
i rzeczy, których nigdy mnie nie nauczyła.
Wiedziałem jednak że Sheffield jest słynny
z dobrych noży,
z węgla Newcastle,
ze stoczni Southampton:
powinienem był wiedzieć, że Francja ma plaże
i że Normandia godna zobaczenia była
ze względu na Dzień Inwazji plus to i plus owo,
plus różne rzeczy od Carentan do Mons.

Powinienem był wiedzieć o stanie Omaha
i Utah —
amerykańskim indyjskim zapleczu
tak francuskim jak Bar-le-Duc.
Ale panna Upjohn była i dziewicą
i starą panną.
Stroniła więc od ciała i francuskich faktów,
nie pochwalała wcale pewnych aktów:
skądżebym język dla niej zrozumiały wziął
dzisiaj, kiedy ja mógłbym nauczyć Upjohn.

(z angielskiego)

JACQUES ROUMAIN (Haiti)

GWINEA

Długa jest droga do Gwinei
Śmierć zaprowadzi tam ciebie
Oto gałęzie, drzewa, las
Słuchaj jak szumi wiatr
W leśnych długich włosach koloru wiecznej nocy

Długa jest droga do Gwinei
Bez niecierpliwości czekają na ciebie ojcowie
Na ścieżkach gwarzą
Czekają
Oto godzina w której grzechocą potoki
Jak paciorki rzeźbione z kości

Długa jest droga do Gwinei
Nie będzie dla ciebie odświętnego spotkania
W czarnym kraju czarnych ludzi:
Pod dymnym niebem które przebija wrzask ptaków
Z oka rzeki
Tyska w rzęsy drzew niszczące światło
Tam czeka na ciebie nad wodą cicha wioska
I chata twoich ojców i twardy kamień rodzinny
Na którym wreszcie złożysz głowę.

(z francuskiego)

GEORGE CAMPBELL (Jamajka)

LITANIA

Przepyszne światło dnia trzymam w moich dłoniach
Milcząco wdzięczny za piękny dzień.
Dzięki ci, życie.
Światło dnia jak wachlarz rozpostarty w moich dłoniach
Światło dnia jak purpurowa poinsettia
Światło dnia jak żółte kwiaty kassji
Światło dnia jak czysta woda
Światło dnia jak zielony kaktus
Światło dnia jak morze iskrzące się od białych koni
Światło dnia jak błękitne w słońcu niebo
Światło dnia jak tropikalne pagórki
Światło dnia jak sakrament w moich dłoniach
Amen.

(z angielskiego)

H. D. CARBERRY (Jamajka)

POWRÓT

W wąskiej ulicy
Brudnych naftowych baraków
Przystaje.

Są ciemne smutne chmury w górze,
Jedna gwiazda i mętna uliczna latarnia.
Blizny na jego dłoniach.

A w jego oczach wielka litość
I wielka miłość
Do ziemi, ziemi człowieka.

(z angielskiego)

ANNA KOWALSKA

Notatki wrocławskie

EGZYSTENCJALISTA

Tego popołudnia postanowiłam nie pracować, mimo że na terminarzu czerwieniały daty oddania rękopisów i odczytów. W ciągu roku zdarzały się godziny lenistwa, ale dopiero „zaplanowany" odpoczynek przyniósł odprężenie.

Zapowiedziałam, że dla nikogo nie będzie mnie w domu, usadowiłam się wygodnie w fotelu, przysunęłam stolik z nowymi książkami. Za książkami stała buteleczka z lekarstwem, na wypadek, gdyby serce myliło się w rytmie.

Przez okna wychodzące jedno na wschód, drugie na zachód widać było tam szafir, tu jasną złocistość. Nawet w sennych pokojach czuć się dawała wiosna, ta najpierwsza, kiedy to jeszcze nie „kroczy skrzydlaty jej zwiastun Zefir", tylko łagodnieją barwy i coś podobnego nadziei oddycha nawet w drzewie starych mebli.

Otwarłam książkę, smakując już z góry owo przeżywanie cudzego życia pełniejszego od własnego, bo wolnego od szykan „małego realizmu", jakich nie szczędzi nam codzienność.

Nawet jeśli książka nas rozczaruje w ciągu czytania, pierwsza chwila jest chwilą wzruszenia. Jeszcze większemu ulegamy poruszeniu, gdy mamy zapoznać się z nowym utworem znanego nam twórcy. Taimy lęk, czy nie okaże się, że utracił już siłę czarodziejską, może osłabł i zestarzał się, może będzie już tylko siebie naśladował.

Otwarłam książkę i oto otwarło się równocześnie nade mną wysokie niebo południa. Byłam w portowym mieście. Miasto stare ale świat dziwnie młody. Otoczył mnie gwar głosów, chwytałam obce słowa. Nieznane twarze pochylały się nad stolikiem kawiarni, wpadł korowód karnawałowy. Na chwilę ukazała się śród rozbawionych postać kobieca, ukazała się i znikła, ale nie mogę jej zapomnieć. Nie będzie mógł jej zapomnieć również bohater powieści.

Podziw, to pierwotne podobno, a tak wspaniałe wzruszenie, czy też uniesienie, pozwala wreszcie przytaknąć bez zastrzeżeń człowiekowi podobnemu do nas, ale wielkiemu. Codzienne słowa stapiają się w ręku artysty w złotą strzałę, która ugodzi w nasze ambicje, nasze wątpliwości. Doskonałość wyrazu zachwyci, ale i zasmuci równocześnie, uświadamiamy sobie własną bezsilność słowa. Chętnie jednak godzimy się na własną klęskę, skoro umocnieni zostaliśmy w tak wspaniałej ,a tak potrzebnej nam pewności, w sens sztuki.

Gwałtowny, niecierpliwy dzwonek przerwał popołudniową ciszę i spłoszył nieulękłych bohaterów powieści i nasz zachwyt.

— Jakiś pan — usprawiedliwiała się gosposia. — Mówi, że ma ważny interes.

Wahałam się jeszcze, kiedy już był w pokoju. Wysoki, jasny, o mocnym spojrzeniu. Tak mógł wyglądać bohater czytanej książki. Ale nie, w niebieskim, przenikliwym spojrzeniu lśniło coś niedobrego. Niewyraźnie wymówił nazwisko. I już po chwili wiedziałam, że byłoby lepiej, gdyby tu nie siedział, wiedziałam, że to niepewny człowiek.

Zapytał, czy nie mam Sartre'a. Nie miałam. Rzucił okiem na półki, a przeczytawszy tytuły skrzywił się.

— Trzeba czytać nowości — skarcił ostro. — Nic nie pomoże trzymać głowy w piasku. O, taki egzystencjalizm! Wie pani, co to egzystencjalizm?

Spłoszyłam się. Któż lubi być poddawany egzaminowi!

Jednym z zajęć literata jest przyjmowanie dziwaków, którym się coś przyśniło. Nie wiem, jakie sny miewał mój nieproszony gość; pewne jest, że był impertynentem. Rozsiadł się wygodnie, zapalił papierosa i zaczął wykład. Miał przykry, chrzęszczący głos. Od zwykłego nudziarza różnił się tym, że patrzył wrogo i drwiąco.

Byłabym wyszła z pokoju, zostawiając perorującego, gdyby w tej chwili nie zaczęło mi drżeć serce (mówię nieprzenośnie), a przed oczami nie zafalowały książki na półkach.

Ptak na lipie zakwilił. Musiała więc już być szósta. Od trzech lat ptak się ani razu nie pomylił. Wlałam do szklanej czareczki trochę lekarstwa.

— Pani jest cyklotymiczką, a ja jestem schizotymik. — Dosłyszałam te słowa po jakiejś przerwie i zdziwiłam się, że gość jeszcze jest. Nieznajomy, bo przecież wciąż pozostawał nieznajomym, zdawał się być bardzo dumny z tego, że jest schizotymikiem.

— Pan w przejeździe? — zapytałam, aby przerwać uczone wywody.

— Nie — krzywił się — nigdy nie bywam w przejeździe, albo jestem albo mnie nie ma.

— Tu pan pracuje, we Wrocławiu?

Wydął szyję i obrzucił mnie jak najbardziej nordyckim z wszystkich nordyckich spojrzeń. — Ja nie pracuję, piszę pracę filozoficzną. Moja żona mnie utrzymuje.

Odetchnęłam. Już wiedziałam... To był... egzystencjalista.

Anna Kowalska

KUKUŁKA

Lada dzień z lasów i parków dojdzie nas głos kukułki, tego ptaka odzywającego się niestrudzenie jak wesoła jarmaczna zabawka. Przesądni zaczną klepać się po kieszeniach, jako że wedle wiary ludowej, kogo pierwsze kukanie zaskoczy przy pieniądzach, może oczekiwać bogactwa.

Nie o ptaku chcę jednak mówić, ale o kobiecie. Aby porównanie kobiety do kukułki było pełne, winna by podrzucać swoje dzieci na wychowanie obcym. Pani Ada zaś podrzuca sama siebie.

Owdowiawszy próbowała pracować, ale doszła szybko do przekonania, że praca męczy, szkodzi na nerwy, postarza przedwcześnie. A jak się ma czterdzieści lat trzeba zacząć starzeć się powoli.

W epoce, kiedy praca, jest jednym z głównych problemów ludzkości, kiedy najtęższe głowy zastanawiają się jak podnieść wydajność i jakość pracy, jak rozłożyć sprawiedliwie jej ciężary i wynagrodzenia, kiedy zagadnieniom pracy poświęcane są szpalty gazet i słuchowiska radiowe, pani Ada Rudzka ignoruje ten obowiązek.

Wyda się to nieprawdopodobne, bo jakżeż, bez pracy nie ma kołaczy, każdy pracuje. Otóż to właśnie także zauważyła pani Ada i postanowiła, że dość jest pracujących na świecie.

Pani Ada ma kult przyjaźni. Ma także rodzinę, ale rodzina to ostateczność, którą chowa na okresy upadku ducha, kiedy to zawodzi ją natchnienie i werwa. Zgrabna, dobrze ubrana, skora do śmiechu, umie zręcznie podawać wiadomość przed chwilą zasłyszaną jako świetny kawał, jako informację ze źródła. Obdarzona doskonałą pamięcią potrafi wykorzystać cudze wrażenia, cudzą lekturę, a nawet doświadczenie i przeżycia.

Wysyła telegram i zjawia się, już od progu roześmiana. I wszyscy, choćby dom pękał od nadmiaru mieszkańców, cieszą się, jakby nastała wiosna. Zagonieni, zdenerwowani odpoczywają na widok kobiety nie spieszącej się, niezatroskanej, i pięknej. Ale wszystkie zalety pani Ady nie wystarczyłyby, gdyby Ada Rudzka nie odkryła złotodajnej słabości ludzkiej — pragnienia pochwały. Wielkie wynalazki są proste, odkrycia są często tylko sprawą uporu, a mistrzostwo polega na ograniczeniu. Pani Ada ogranicza się do pochlebstwa i wszystko temu podporządkowuje. Kto raz zasmakował w jej pochlebstwach z trudem się bez nich obywa i nigdy nie przestaje za nimi tęsknić.

Pierwszym stopniem pochlebstwa jest uważne słuchanie. Pani Ada słucha więc, gdy gosposia przyjaciół opowiada o nadkwasocie żołądka, gdy przyjaciółka—aktorka o tępocie reżysera, lub przyjaciela, przyjaciółki o swojej nieszczęśliwej miłości. Któż nie lubi wygadać się do dna, z lęków, zawodów, z rzekomej własnej szlachetności, nie istniejących sukcesów, kto nie pragnie zasięgnąć rady, którą zlekceważy i zwierzyć się z niepoczciwych chęci.

Zniechęconym powtórzy pani Ada pochlebny sąd wpływowego znajomego. Pani Ada jest prawdomówna, ale czasem życzliwe kłamstwo może zrobić tyle dobrego.

Kiedy już wszyscy powtórzyli w różnych wersjach swoje marzenia o wielkości i nędze, kiedy się przyznali do niepopełnionych przestępstw i pochwalili niezaznanymi rozkoszami, kiedy pani Ada opowiedziała najlepsze nowości stołecznego dowcipu, omówiła wydarzenia kulturalne, jednym słowem, kiedy wszyscy mieli jej dość i ona miała dość każdego, pakowała swoje walizy, wkładała strój podróżny i... jechała dalej.

— Ależ nasza Ada umiała sobie życie urządzić — chwalił przyganiając jeden ze wspólnych znajomych poszukujący posady.

— Ze strachu przed pracą skazała siebie na najcięższą orkę. Pomyślcie, co to za trud poświęcić się schlebianiu ludziom! — powiedział drugi znajomy, fotograf z zawodu.

Anna Kowalska

DROBIAZGI FRANCUSKIE

Molier w interpretacji J. L. Barraulta

Teatr Marigny, w którym zainstalowała się trupa najmodniejszego obecnie aktora paryskiego J. L. Barraulta, wystąpił z nowym przedstawieniem repertuaru klasycznego: „Fourberies de Scapin" („Szelmostwa Scapena"), sławną farsą Moliera. Tradycja klasycznego teatru francuskiego („Komedii Francuskiej") nakazuje „nie mieć litości" dla figur molierowskich; komediopisarz jest przede wszystkim moralistą, i nic nas nie obchodzi, że Harpagon po stracie ukochanej szkatułki popada w rozpacz; nawet wtedy powinien być komiczny i odpychający, jako samolubny dusigrosz o wyschłym sercu, któremu dopiero utrata pieniędzy łzy wyciska. Ale francuski teatr awangardowy, zwalczając konwencje dawnej sceny, przeciwstawia się tej tradycyjnej surowości, i traktuje bohaterów Moliera bardziej tkliwie, czasem przedstawiając ich jako postaci pozytywne, niekiedy tragiczne w swoich boleściach i maniach. Takiej tonacji nabrał Molier w interpretacji reżysera-eksperymentatora Baty'ego, czy Dullina, poddającego figury komedii klasycznej przesadnie dokładnej analizie psychologicznej; nawet Jouvet ,najbardziej powściągliwy wśród „awangardzistów", nadał postaci słusznie zdradzonego egoisty Arnolfa („Szkoła żon") cechy goryczy i dumy mieszczańskiej (zresztą jeszcze bardziej skrzywdzony, cierpiący, w stylu Dostojewskiego był Arnolf Jaracza w r. 1936 w teatrze „Ateneum").

W podobny sposób Barault obciążył przeżyciem, melancholią, liryzmem, postać oszusta, kpiarza i błazna molierowskiego Skapena, intrygującego i kradnącego na wszystkie strony. Barrault zrobił z niego eterycznego, poetycznego, tanecznego Pierrota, dziwnego i uśmiechniętego, dodał Molierowi delikatność i zjawiskowość, o jakiej poeta nie myślał, gdy pisał tę ludową, zabawną, pełną czerstwego śmiechu farsę. Dlatego też niektórzy krytycy robią Barraultowi wyrzuty za zastąpienie zdrowego, naturalnego, prostego optymizmu molierowskiego, mającego swe źródło w realistycznym podejściu ludowym — dwuznacznością, niejasnością, mglistym nastrojem w guście nowoczesnego „wyrafinowanego intelektualisty, dla którego tak zwane piękno, subtelne przeżycie jest ważniejsze od zagadnień moralnych. Podobne zarzuty można by postawić dekoracji, ostatniej pracy sławnego malarza Christiana Bérarda, zmarłego w lutym — który zamknął „Skapena" w ramy subtelnej, wizyjnej kompozycji, wyobrażającej baśniowe przedmieście z perspektywą schodów, utrzymanych w tonacji szaro-perłowej; Bérard, podobnie jak Barrault, nie wziął pod uwagę prostoty i wyrazistości dekoracyjnej teatru współczesnego Molierowi.

Miniaturowa opera

„Najciekawszy obecnie spektakl muzyczny Paryża wystawiony jest na scence o szerokości cztery i pół metra" — pisze jeden z krytyków o przedstawieniu niby-operowym, zorganizowanym przez znanego reżysera „awangardy teatralnej", Xaviera de Courville, w teatrzyku przy Musée Grévin. W przeciwieństwie do monumentalnych choć tekturowo-tandetnych dekoracji „wielkiej opery", utrzymanych zazwyczaj w fatalnym smaku i przytłaczających dętym pseudo-przepychem dzieła muzyczne, Courville ograniczył się do najprostszych kulisów, mebli konwencjonalnie malowanych na płótnie, jak w dawnym teatrze, i paru prostych rekwizytów, dających raczej nastrój miejsca, gdzie akcja się odbywa, a bynajmniej nie usiłujących odtworzyć go z całą pompatyczną niby-prawdą. Reżyser odnalazł w repertuarze klasycznym krótkie utwory, wykonywane przez trzy zaledwie głosy (sopran, tenor, bas), i zmontował je z zespołem składającym się z trzech śpiewaków i niewielkiej orkiestry. „Kantata o kawie" J. S. Bacha, skomponowana przez mistrza, w chwili dobrego humoru, to historia sporu ojca i córki, namiętnej zwolenniczki kawy — trunku wówczas wchodzącego w modę, świeżo sprowadzonego do Europy. Na próżno srogi tata zabrania dziewczynie, nie wypuszczającej filiżanki z ręki, spacerować po mieście, jeść, używać jakiejkolwiek rozrywki; młoda amatorka zgadza się na wszystko, byle tylko móc się delektować ulubionym napojem. Dopiero zakaz wyjścia za mąż oderwał ją na chwilę od dzbana z kawą, ale okazuje się, że bohaterka knuje spisek. Ma zamiar ustąpić tylko pozornie, i znaleźć małżonka, który nie zabroni jej raczyć się dowoli nektarem; wreszcie jakoś doszło do zgody i w wesołym finale cała rodzina zapija się kawą na umór. Następny fragment, to podobny żart napisany przez Mozarta na przebłaganie obrażonego przyjaciela: „Zgubiona wstążeczka". Państwo Mozartowie niedość grzecznie przyjęli odwiedzającego ich znajomego, rozdrażnieni zgubą wstążki, wchodzącej w skład czepeczka pani Mozartowej, ale gość odnalazł ją łatwo na samym środku stołu, i pragnąc się zemścić za mało ciepłe przywitanie, oraz wykorzystując swój wzrost, ukrywa wstążkę nad głową, niedostępną dla niewysokich małżonków, i może zdołałby ich jeszcze więcej rozsierdzić, gdyby nie piesek, który wpadł przyjacielowi pod nogi i rozciągnął go jak niepyszne placken na podłodze. Tę scenkę obyczajową Courville ujął w dekorację otwartego na wiatry pokoiku, z mebelkami płasko malowanymi, jak na tapecie rokokowej, z aktorami ubranymi biało od stóp do głów, poruszającymi się symetrycznie i tanecznie, niby porcelanowe figurki.

Spektaklu dopełnia poetyczna i poważna scena z „Jerozolimy wyzwolonej" Tassa, z muzyką wybitnego kompozytora późno-renesansowego Monteverdiego oraz „opera jednoaktowa" — „Monsieur Choufleuri" („Pan Kalafiorowicz...") Offenbacha. Pretensjonalny mieszczuch, wzbogacony na handlu warzywami, ani słyszeć nie chce o wydaniu córki za poczciwego Babylasa, z którym łączy dziewczynę wspólny entuzjazm dla muzyki; dopiero postawiony w sytuacji zagrażającej mu kompromitacją — bo na wieczorek zorganizowany przez p. Choufleuri nie mogą się zjawić zapowiedziani już w uroczystych zaproszeniach śpiewacy włoscy, i Babylas z ukochaną zgadza się ich w ostatniej chwili zastąpić, musi przystać, steroryzowany, na mezaliansowe małżeństwo, które wykonawcy stawiają jako kategoryczny warunek. Następuje znakomita parodia opery włoskiej, w stylu Donizettiego czy młodego Verdiego, z owymi przerażającymi „TRATTORE!" („Zdrajco!") „DI PATRIA!" („ojczyzny!"), ozdobionymi fioriturami, ruladami i dzikim wywracaniem oczu, połączonym z charakterystycznym „gestem tonącego wątrobiarza" (jedna ręka na brzuchu, druga rozczapierzona nad głową). Widzowie oczekujący z zaniepokojeniem, jak reżyser operujący trzema zaledwie aktorami zdoła przedstawić liczne towarzystwo, zaproszone przez p. Choufleuri na występ, oddychają z ulgą, gdy spod podłogi teatrzyku wyłaniają się dwa rzędy płasko namalowanych na dykcie, karykaturalnie ujętych sylwet dam i dandysów epoki Drugiego Cesarstwa. „Jedno z najbardziej uroczych przedstawień sezonu — jeśli zgodzimy się za La Bruyère'm, że „na urok w sztuce składa się gust historyczny, połączony z poezją", pisze sprawozdawca „Revue théatrale".

Zygmunt Kałużyński

Osoby, którym znane są szczegóły biograficzne (miejsce, data urodzenia, właściwe nazwisko) dotyczące GINCZANKI ZUZANNY oraz okoliczności jej zgonu zechcą je podać pod adresem: Kazimierz Wyka, Kraków, ul. Basztowa 15 m. 8.

MAKSYM GORKI

DZIECIŃSTWO

Tłum. K. Bilska

wyd II

str. 206

zł 280

JURIJ TYNIANOW

przełożyli: ZIEMOWIT FEDECKI I TADEUSZ MONGIRD

PODPORUCZNIK KIŻE

2

Matka jego, przywłaszczycielka tronu, zmarła. Z duchem potiomkinowskim rozprawił się, jak niegdyś Iwan IV — z bojarskim.

Rozrzucił na cztery wiatry kości Potiomkina i zrównał z ziemią jego grób. Wykorzenił nawet gusta swej matki. Gusta przywłaszczycielki! Złoto, pokoje obite indyjskim jedwabiem, pokoje zastawione chińskimi garnkami, z holenderskimi piecami, pokój – tabakierka z niebieskiego szkła. Bałagan. Rzymskie i greckie medale, którymi tak się chełpiła! Kazał je użyć na złocenia w swym pałacu.

A mimo to pozostał duch, pozostał posmak.

Wyczuwało się go na każdym kroku i dlatego chyba Paweł Pietrowicz miał zwyczaj obwąchiwania ludzi, z którymi rozmawiał.

W dodatku nad głową huśtała się, jak wisielec, francuska latarnia.

Nadchodził strach. Cesarzowi brakło powietrza. Nie bał się żony ani starszych synów, z których każdy mógł pójść za przykładem wesołej babci i świekry, zakłuć go widelcem i zasiąść na tronie.

Nie bał się podejrzanie wesołych ministrów i podejrzanie posępnych generałów. Nie bał się nikogo z pięćdziesięciomilionowej czerni, rozsianej po lasach, bagnach, piaskach i polach jego imperium — czerni, której w żaden sposób nie mógł sobie wyobrazić. Nie bał się ich, każdego z osobna. Razem wzięci stanowili morze, w którym tonął.

Kazał więc otoczyć pałac fosami i szańcami i podnieść na łańcuchach most zwodzony. Łańcuchy jednak były również niepewne — strzegli ich wartownicy.

Gdy zatem wielki gniew przechodził w wielki strach, zaczynała działać kancelaria spraw kryminalnych i kogoś zawieszano na rękach, pod kimś zapadała się podłoga, na dole zaś czekali już na ofiarę oprawcy.

Dlatego, gdy z cesarskiego pokoju rozlegał się odgłos to szybkich, to znów powolnych i nieoczekiwanie urywających się kroków, wszyscy spoglądali po sobie z niepokojem i uśmiechy znikały na czas dłuższy.

Za drzwiami — wielki strach.

Cesarz krąży po pokoju.

VII

Porucznik Siniuchajew stał nadal w miejscu, gdzie wpadł nań pułkownik, chcąc go zbeształ, i tak nieoczekiwanie zatrzymał się, jak wryty.

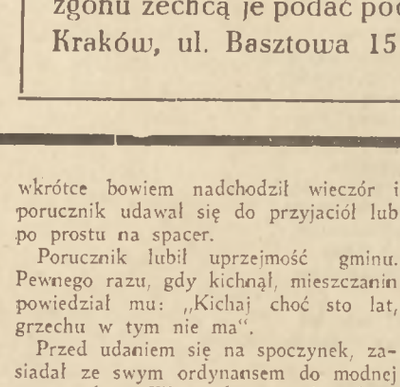
Plac opustoszał.

Zazwyczaj po zmianie warty porucznik prostował się i wyzbywał wojskowej sprężystości, a ręce jego zatracały swą sztywność. Wracał do koszar lekkim krokiem. Wszystkie członki rozluźniały się — nie były już na służbie.

W domu, w koszarach oficerskich porucznik rozpinał mundur i grał na oboju, patem nabijał fajkę i patrzył przez okno. Widział przez nie duży kawał wyciętego ogrodu, gdzie rozpościerało się teraz pustkowie, zwane Łąką Cesarską. Pole było monotonne, bez odrobiny zieleni, na piasku zaś zachowały się ślady koni i żołnierzy. Palenie podobało mu się pod każdym względem — zarówno nabijanie i ugniatanie tytoniu, jak zaciąganie się i wypuszczanie dymu. Człowiek palący zawsze da sobie radę. Wystarczało mu to w zupełności, wkrótce bowiem nadchodził wieczór i porucznik udawał się do przyjaciół lub po prostu na spacer.

Porucznik lubił uprzejmość gminu. Pewnego razu, gdy kichnął, mieszczanin powiedział mu: „Kichaj choć sto lat, grzechu w tym nie ma".

Przed udaniem się na spoczynek, zasiadał ze swym ordynansem do modnej gry — kart. Wyuczył go grać w kontrę i panfila. Jeśli przegrywał ordynans, dostawał od porucznika kartami po nosie, jeśli zaś przegrywał porucznik, nos ordynansa pozostawał w spokoju. Po grze w karty przeglądał oczyszczony przez ordynansa rynsztunek, własnoręcznie karbował, zaplatał i smarował tłuszczem harcap, po czym kładł się spać.



Reprodukcja rysunku I. Kibrika z wydania radzieckiego 1930 r.

Tym razem jednak nie rozprężył się, mięśnie miał napięte, a oddech z trudem wydobywał się przez ściśnięte wargi. Zaczął rozglądać się po placu ćwiczeń i spostrzegł, że całkiem go nie zna. W każdym bądź razie nigdy przedtem nie dostrzegał zamglonych szyb w oknach czerwonego budynku wojskowego, ani też gzymsów nad nimi.

Okrągłe kamienie bruku były do siebie niepodobne, jak różni bracia.

W pedantycznym ładzie, w szarym porządku rozpościerał się żołnierski St. Petersburg, ze swymi pustkowiami, rzekami, i mętnymi oczyma jezdni — zupełnie nieznane mu miasto.

Zrozumiał wówczas, że umarł.

VIII

Paweł Pietrowicz, słysząc kroki adiutanta, przekradł się chyłkiem do fotela, stojącego za szklanym parawanem i usiadł tak pewnie, jak gdyby siedział już w nim od dawna.

Znał kroki otaczających go ludzi. Siedząc tyłem do wchodzących odróżniał zamaszysty chód pewnych siebie od podskakiwania pochlebców czy ledwo dosłyszalnych kroków ludzi wystraszonych.

Tym razem adiutant szedł pewnie i zamaszyście. Paweł Pietrowicz spojrzał nań przez ramię.

Adiutant obszedł parawan i skłonił głowę.

— Najjaśniejszy Panie!! „Biada" — krzyczał podporucznik Kiże.

— Kto taki?

Strach zaczynał ustępować, posiadał już nazwisko.

Adiutant nie będąc przygotowany na to pytanie, cofnął się nieco.

— Podporucznik wyznaczony do pełnienia warty, Najjaśniejszy Panie.

— Dlaczego krzyczał? — cesarz tupnął nogą. — Słucham, mój panie.

Adiutant milczał chwilę.

— Z głupoty — wybełkotał wreszcie.

— Przeprowadzić dochodzenie, wychłostać i — pieszo na Sybir.

IX

Tak rozpoczęło się życie podporucznika Kiże.

Gdy pisarz przepisywał rozkaz podporucznik Kiże był tylko omyłką, przeoczeniem, niczym więcej. Omyłka mogła przemknąć się niepostrzeżenie i utonąć w morzu papierów, a ponieważ rozkaz nie zawierał nic ciekawego, należy przeto wątpić, czy późniejsi historycy wydobyliby ją kiedykolwiek na światło dzienne.

Reprodukcja rysunku I. Kibrika z wydania radzieckiego 1930 r.

Pedantyczne oko Pawła Pietrowicza odnalazło ją jednak, poprawka zaś i adnotacja na marginesie tchnęła w nią iluzoryczne życie. Omyłka stała się porucznikiem, bez twarzy wprawdzie, lecz z nazwiskiem.

Potem w pracującej gorączkowo wyobraźni adiutanta wyłoniła się jego twarz: co prawda — ledwo majacząca, jak we śnie. To on krzyknął „biada" pod oknem pałacu.

Obecnie twarz nabrała twardych rysów i wydłużyła się: podporucznik Kiże był przestępcą, skazanym na tortury, a w najlepszym razie na chłostę i zesłanie. To już była rzeczywistość.

Dotychczas był on niepokojem pisarza, zmieszaniem pułkownika i pomysłowością adiutanta.

Od tej chwili chłosta i wędrówka na Sybir stała się osobistą sprawą podporucznika Kiże.

Rozkaz musiał być wykonany. Podporucznik Kiże musiał przejść z instancji wojskowej do jurydycznej, a stamtąd — zieloną drogą — prosto na Sybir.

Tak się też stało.

Dowódca pułku, do którego należał podporucznik Kiże, wywołał przed frontem jego nazwisko takim donośnym głosem, jaki bywa tylko u ludzi całkowicie zbitych z tropu.

Obok stała przygotowana zawczasu „kobyła" i dwóch żołnierzy ściągnęło ją pasami w głowach i w nogach. Następnie dwaj ci sami żołnierze smagali, z obu stron gładkie drzewo, trzeci liczył, a pułk przyglądał się.

Ponieważ drzewo było już przedtem wypolerowane tysiącami brzuchów, wydawało się, że „kobyła" nie jest pusta. Nikt na niej wprawdzie nie leżał, a przecież kogoś do niej przywiązano. Żołnierze patrzyli spode łba na milczącą „kobyłę", pułkownik zaś pod koniec chłosty poczerwieniał i nozdrza jego rozdęły się, jak zwykle.

Potem rozluźnione rzemienie i czyjeś ramiona wyzwoliły się z więzów. Dwaj żołnierze podeszli do „kobyły" i zaczekali na rozkaz.

Pomaszerowali ulicą z karabinami na ramieniu, oddalając się od pułku miarowym krokiem i spoglądając od czasu do czasu z ukosa na przestrzeń pomiędzy nimi.

W szeregu stał młody rekrut i z zaciekawieniem przyglądał się chłoście. Był przekonany, że to, co widzi, jest rzeczą zwykłą i często zdarzającą się w wojsku.

Wieczorem wszakże ni stąd, ni zowąd poruszył się niespokojnie na pryczy i cichutko zapytał leżącego obok starego gwardzistę:

EDMUND OSMAŃCZYK

Goethe schodzi z Olimpu

Weimar w kwietniu 1949

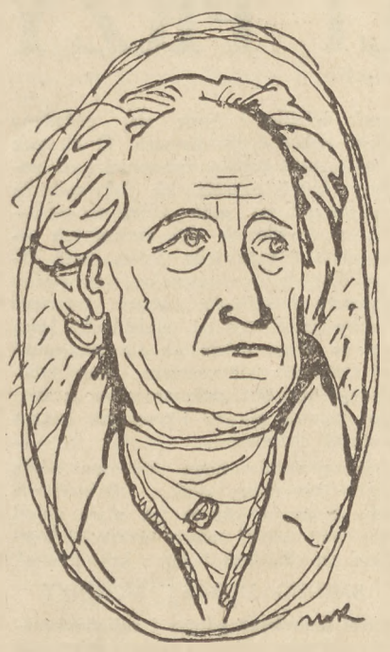
„Goethe nie był nadczłowiekiem". — To zdanie, wypowiedziane przez Ottona Grotewohla na Zjeździe Młodzieży Niemieckiej w Weimarze 21 marca 1949 zamyka w sobie cały tragiczny problem narodu niemieckiego, który wierzył w nadludzi a zatracał łączność z wartościami zwyczajnie ludzkimi.

„Goethe war kein Übermensch" — mówił Grotewohl — „Goethe był człowiekiem ze wszystkimi wewnętrznymi sprzecznościami. Osobowość Goethego natomiast wyrażał jego poetycki geniusz, który musiał być w stałej walce z otaczającą go sprzecznością. Owocem tej walki są dzieła Goethego, nasz drogowskaz. Tragiczna rozterka między prozą życia poety a życiem jego poezji, między osobą a osobowością, rozterka, którą przysycone było życie naszego narodowego poety, nie była przypadkowa. Na przykładzie wielkiej indywidualności historycznej widoczne stało się to rozdarcie wewnętrzne, które od 500 lat cechuje nasz naród. Jest to rozdarcie między myślą a czynem, między poznaniem a życiem, między duchem a rzeczywistością. Władza była bezduszna, duch był bezsilny. Na tej sprzeczności dotąd nierozwiązanej fałszywego idealizmu potknął się i upadł Goethe i cały klasycyzm niemiecki i cały naród niemiecki. I choć wydaje się to niepojęte, wiemy, że prawdą jest, iż myśl wskazująca przyszłość została pokonana przez lichotę powszedniości, a naród i jego postępowy trzon upadły pod przemocą bezdusznej siły. W przeciwieństwie do postępowej inteligencji francuskiej i rosyjskiej niemiecka klasyczna poezja i filozofia nie miała odwagi sprzeciwienia się sile materialnej, bezdusznej, wrogiej duchowi władzy, bała się mobilizacji sił całego narodu i tworzenia duchem przeniknięte władzy. Tak więc musieliśmy być świadkami podeptania i poniżenia na niemieckiej ziemi humanistycznego ducha Kanta i Lessinga, Herdera i Humboldta, „Don Carlosa" i „Iphigenii". Musieliśmy przeżyć pohańbienie najwspanialszych przedstawicieli ducha niemieckiego — Henryka Heinego, Tomasza Manna, Arnolda Zweiga i Jakuba Wassermanna, których dzieła spalono na stosie płonącego faszyzmu. I musieliśmy przeżyć banicję z Niemiec Alberta Einsteina i Henryka Manna i wielu, wielu innych Niemców, których wygnano z ojczyzny. A wy, młodzi moi słuchacze, odczuliście sami, jak faszyzm wpędził młodzież niemiecką poprzez fanatyczną pogardę dla ludzi i ducha ludzkiego na pola bitewne Europy i siejąc zniszczenie i śmierć zepchnął Niemcy na dno upadku. O, młodzi przyjaciele, mający przed oczami błędy przeszłości, które doprowadziły nas do roku 1945, wy możecie być nadzieją lepszych dni dla Narodu, jeśli zechcecie sztandar ludzkości wznieść wysoko, sztandar, który wysunął się z rąk przeszłym naszym pokoleniom".

Przemówienie Ottona Grotewohla należałoby właściwie przetłumaczyć w całości. Jest ono bowiem odbiciem tego szerokiego prądu rewizjonizmu kulturalnego i historycznego, którym od blisko roku poczynają żyć coraz intensywniej Niemcy wschodnie.

„Goethe musi zejść z Olimpu" — mówiła nam w Weimarze Maria Torhorst, minister oświaty rządu krajowego Turyngii. Problem, który kiedyś u nas postawił Jarosław Iwaszkiewicz opisem gestapowca, słuchającego ze wzruszeniem „Eine kleine Nachtmusik" Mozarta, to właśnie postawiony przez Grotewohla problem „fałszywego idealizmu" i „nadczłowieczeństwa", problem rozszczepienia się „władzy bezdusznej i bezsilnego ducha". Między „nadczłowiekiem", „olimpijczykiem" Goethem a „lichotą powszedniości" wyrosła przepaść. „Musimy dziś na nowo włączyć w nasze życie prawdziwego ludzkiego Goethego" — mówiła nam Maria Torhorst, zaznajamiając nas z programem uczczenia dwóchsetlecia urodzin Goethego.

„Ten rok jubileuszowy będzie zresztą tylko pierwszym etapem, wytyczeniem dróg. To jest praca na pokolenie całe, aby Goethe, ludzki Goethe był znowu żywym w naszym narodzie. Czy Panowie wiedzą o tym, że znajomość pism Goethego w naszym narodzie jest przeraźliwie nikła, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat Gothe zatracił się w luksusowych ozdobnych wydaniach swych pism, które upiększały biblioteki ale nie były czytane i — nawet tu w Weimarze — w mieście Goethego mogliśmy stwierdzić, że często zwykły żołnierz sowiecki wiedział o Goethem więcej, niż jego rówieśnik Niemiec? Zajrzyjcie do księgi pamiątkowej w domu Liszta a zobaczycie, ile tam cytatów z Goethego w oryginale lub w tłumaczeniu wpisali żołnierze radzieccy. Zdajemy sobie sprawę ze spustoszeń, które poczynił nacjonalistyczny slogan „Wir sind das Kulturvolk", to powoływanie się na wielkich naszych twórców bez żadnego obowiązku znania ich dzieł i ich ducha. Goethe musi ożyć w narodzie niemieckim i dlatego musimy go ściągnąć z Olimpu".



rys. Marek Rudnicki

Jan Wolfgang Goethe

Program „goethowskiego roku" wart jest poznania. Pierwszym krokiem był ów marcowy zjazd młodzieży, na którym Otto Grotewohl wygłosił rewolucyjne dla dotychczasowych pojęć niemieckich o Goethem przemówienie. W kwietniu z kolei rozpoczęły się wielkie festiwale teatralne, próby nowych inscenizacji Fausta. W maju Kulturbund urządza w całych Niemczech wschodnich obchody, a w czerwcu odbędzie się w Weimarze wielki zjazd przodowników pracy, którzy zapoznać się mają z Goethem. W dniach od 26 do 30 sierpnia w Weimarze odbędzie się Międzynarodowy Kongres, zwołany przez Kulturbund. Oto program głównych uroczystości. Jednocześnie jednak prowadzona będzie wielka akcja popularyzacyjna. W pó'milionowych nakładach ukażą się dzieła wybrane. „Aufbau Verlag" przygotowuje sześciotomowe wydanie dzieł Goethego.

Najciekawszymi imprezami są jednak wieczory dyskusyjno-teatralne w fabrykach i kopalniach i w skupiskach uniwersyteckich.

Artyści teatrów recytują fragmenty wierszy względnie odgrywają fragmenty „Fausta", po czym jest dyskusja, a z kolei powtórzenie tej samej recytacji lub fragmentu teatralnego i zamknięcie dyskusji. W ten sposób dwukrotnie pokazany artystycznie i dwukrotnie omówiony fragment z pism Goethego staje się przystępny dla każdego i ułatwia zrozumienie innych dzieł. Pierwsze tego rodzaju wieczory dały znakomite wyniki zarówno wśród robotników, jak wśród studentów. Dyskusje były gorące, ludzie przeżywali słowa nagle zrozumiałe, bliskie; Goethe przestawał być niedosięgłym olimpijczykiem a stawał się współczesny, ludzki, „swój". A w następne dni w danej miejscowości przychodzą do księgarni uczestnicy wieczorów i kupują nowe wydania, tanie, nie ozdobne, z zaciekawieniem przerzucają kartki z obumarłymi w Niemczech przez długie lata słowami. W maleńkiej książeczce wydanej przez „Aufbau Verlag" „Leitgedanken zum Goethejahr" znajdują ludzie na przykład takie zdania:

„Myśleć i działać, działać i myśleć, oto jest suma naszej mądrości..."

„Tylko wszyscy ludzie ludzkość tworzą
Tylko wszystkie siły wspólnie tworzą świat".

„Jaki rząd jest najlepszy? — Ten, który uczy nas, jak się mamy rządzić sami".

„Nasze życie nie jest po to by nas oddzielać od innych narodów, lecz by z nimi współżyć".

„Nienawiść nacjonalistyczna najsilniej i najostrzej występuje zawsze na najniższym stopniu kultury. Natomiast na najwyższym stopniu znika zupełnie, kiedy człowiek w pewnym sensie ponad narodami stojąc odczuwa szczęście i ból narodów sąsiednich jakby swój własny ból czy własne szczęście. Ten stopień kultury był dany mej naturze i wiele czyniłem, by na nim się umocnić aż po sześćdziesiąty rok mego życia".

„Często odczuwałem gorzki ból na myśl o narodzie niemieckim, który tak godny szacunku jeśli chodzi o jednostki, tak nędzny jest jako całość".

„Stawianie pod pręgierzem narodu żydowskiego, który poszczycić się może tak wielkimi talentami w dziedzinie sztuki i wiedzy, jest rzeczą haniebną".

Goethe nie tylko schodzi z Olimpu, ale staje się wreszcie wychowawcą swego narodu. „Naród niemiecki — mówił w Weimarze Otto Grotewohl — musi zapanować nad swymi ciemnymi siłami, które w przeszłości prowadziły naród od katastrofy do katastrofy. I jeśli młodzież niemiecka nie odrodzi swego życia w duchu pokoju, to będzie musiała służyć tym siłom, które oszukały poprzednie pokolenia i dziś jeszcze pragną triumfować".

Edmund Osmańczyk

TOMASZ MANN

Z „DOKTORA FAUSTA"

(Zakończenie rozdziału XXXI)

„Doktor Faustus" Tomasza Manna (znany już czytelnikom polskim z urywków, zamieszczonych w „Twórczości" i z artykułu Egona Naganowskiego „Odrodzenie" nr. 15 (228) to — przypominająca z lekka biografię Nietzschego, opowieść o genialnym kompozytorze niemieckim, Adrianie Leverkühnie. Opowieść ta włożona w usta Serenusa Zeitbloma (fikcyjnego narratora, bynajmniej nie identycznego z pisarzem, zbliżonego doń przez swą postawę humanisty, lecz bardziej odeń naiwnego i staromodnego) rozwija — na przykładzie wielkiego artysty niemieckiego — zarówno zagadnienia współczesnej sztuki europejskiej, jak i psychologię Niemiec prefaszystowskich. Oto jak w zamieszczonej przez nas scenie Adrian Leverkühn ujmuje — w obecności trzech przyjaciół: poczciwego Zeitbloma, zgorzkniałego Schildknappa i nazbyt skłonnego do poufałości Schwerdtfegera — dialektykę i tendencje rozwojowe współczesnej kultury.

W owe pełne radosnego podniecenia wieczory, w wielkiej sali o głębokich oknach, słuchaliśmy we trójkę — Ruediger Schildknapp, Rudolf Schwerdtfeger i ja — jak Adrian wykonywał na swym starym fortepianie kompozycje, w których z jednej strony śmiałość harmonii i zawiłość rytmu kojarzyła się z prostotą materiału, z drugiej zaś styl, przypominający wygrywane na dziecięcej trąbce melodie, nakładał się na treści najbardziej ekscentryczne. Korzystając z intymności chwili, Rudolf spoufalił się nawet do tego stopnia, iż ze słowami: „Świetnie to zrobiłeś!" objął Adriana wpół i przytulił jego głowę do swojej. Widziałem, jak — w odpowiedzi na ten gest — gorzkie i bez tego usta Ruedigera skrzywiły się w grymasie niezadowolenia; sam zresztą nie mogłem przemóc na sobie, aby mruknięciem „Dość!" nie powstrzymać tego, kto — rzekłbyś — zapomniał o obowiązującym wobec wielkiego artysty dystansie.

rys. Marek Rudnicki

Tomasz Mann

Rudolf nie bez trudu zdawał się śledzić rozmowę, która nastąpiła po tym — tak bardzo intymnym — koncercie. Zastanawialiśmy się w niej jak połączyć w sztuce wynalazczość z ludowością, jak usunąć obowiązujące dotychczas rozróżnienie między artyzmem a przystępnością, między górą a dołem. Zarówno w muzyce, jak i w literaturze dokonał już był tego niegdyś romantyzm; niebawem jednak głębsza niż kiedykolwiek przepaść rozdzieliła na nowo artyzm od łatwizny, wielkość od rozrywki, postęp artystyczny od zrozumiałości. Czyżby jednak objawem czułostkowości było, iż — tak reprezentatywna i dla innych sztuk — muzyka zdradza coraz wyraźniejszą potrzebę, aby wyjść z dotychczasowego, dostojnego odosobnienia, aby odnaleźć — bez prostactwa — prostotę i przemówić językiem dostępnym każdemu laikowi...? Jakkolwiekby było, cel ten nie przez czułostkowość można osiągnąć, lecz właśnie przez ironię. Oczyszczeni przy jej pomocy od proroczego patosu, od dźwiękowej tromtadracji i od literackości, moglibyśmy z powrotem odnaleźć drogę do obiektywizmu i do pierwotności, odkryć na nowo muzykę jako organizację czasu. Przedsięwzięcie niewątpliwie nader niebezpieczne! Jak łatwo popaść tutaj w fałszywy prymityw, a co zatem, w nowy romantyzm! Ale — pozostać na zdobytych dotychczas szczytach sztuki; uprzystępnić najbardziej elitarne jej osiągnięcia tak, aby każdy mógł pojąć ich nowość; opanować je do tego stopnia, aby móc nimi swobodnie operować, nie popadając przy tym w epigonizm; sprawić, aby — tak bardzo wydoskonalone — rzemiosło stało się niedostrzegalne i, nie zrzekając się wykwintów kotrapunktu i instrumentacji, osiągnąć — jakże odległą od naiwności — prostotę, niechybną intelektualną trafność — oto co wydaje się zadaniem i ideałem sztuki współczesnej.

Myśli te rozwijał głównie Adrian, z lekka tylko przez nas podtrzymywany. Podniecony poprzednim występem, z zaczerwienionymi policzkami, z błyszczącymi oczyma, rozgorączkowany nieco, rzucał urywane zdania z takim wzruszeniem, iż nie przypominam sobie, aby kiedykolwiek — w mojej obecności — był równie wylewny. Ruediger dał wyraz swej niewierze w możliwość odromantyzowania muzyki, zbyt głęboko elementami romantyzmu przesiąkniętej, aby mogła się ich kiedykolwiek wyrzec. Na co Adrian:

— Przyznam Panu chętnie słuszność, jeśli pod romantyzmem rozumie Pan pewne uczuciowe ciepło, którego się muzyka współczesna — w imię technicznych i intelektualnych wartości — wyrzeka. To, w istocie, byłoby poważną stratą. Ale przez uproszczenie sztuki rozumiem przede wszystkim odzyskanie przez nią siły żywotnej i uczuciowej intensywności. Gdyby mogła się ...przedrzeć ze swej lodowatej izolacji intelektualnej w heroiczny świat nowych uczuć, byłoby to jej ocaleniem. Ocalenie — ciągnął dalej, wzruszając ramionami — to termin romantyczny. Czyż to nie komiczne, iż muzyka tak długo uważała siebie samą za wybawicielkę, podczas gdy właśnie jej potrzeba wybawienia — wybawienia od owej majestatycznej izolacji (wyniku autonomizacji kultury, uważanej w naszej epoce za namiastkę religii), od owego „sam na sam" z elitą. Ta elita, zwana „publicznością" już nie istnieje albo niebawem istnieć przestanie. I wówczas sztuka pozostanie zupełnie sama, skazana na samotną agonię, jeśli nie odnajdzie drogi do „ludu" czyli — by się wyrazić mniej romantycznie — do człowieka.

W tych — wypowiedzianych jednym tchem, półgłosem i tonem potocznej rozmowy — słowach czuć było tajne drżenie. Przyczynę jego zrozumieliśmy dopiero później, słysząc zakończenie:

— Całe nastawienie sztuki — wierzcie mi — ulegnie zmianie. Stanie się ona bardziej skromna i bardziej radosna. Wyrzeknie się wielu melancholijnych pretensji i odzyska niewinność ba! prostoduszność. Za zadanie swe będzie uważać służbę społeczeństwu, o przynależności do którego stanowić będzie nie tylko wykształcenie i które — zamiast wspinać się do „kultury" — samo będzie ją tworzyć. Z trudem możemy sobie to wyobrazić; lecz to przyjdzie — i przyjdzie w sposób naturalny: sztuka wolna od cierpienia, psychicznie zdrowa, nie nadęta, wesoła i poufała, sztuka, która będzie z człowiekiem na „ty".

Tu przerwał. Milczeliśmy wstrząśnięci. Jest to widok bolesny, a zarazem podniosły, gdy ktoś równie samotny — mówi o społeczeństwie, ktoś równie nieprzystępny — o przystępności. Co do mnie, jakkolwiek wstrząśnięty, byłem jednak w głębi duszy niezadowolony zarówno z wypowiedzi mego przyjaciela, jak i z niego samego. Jego słowa były w sprzeczności z nim samym, z jego dumą, z jego — jeśli kto woli — tak mi drogą i stanowiącą założenie wszelakiej sztuki pychą. Sztuka — według mego zdania — to duch, a duch — z racji swej przyrodzonej niezależności i arystokratyzmu — nie ma żadnych obowiązków wobec społeczeństwa.

Sztuka, która, uległa wymaganiom motłochu, szarego człowieka czy nawet filistra „idzie w lud", musi upaść; narzucony jej — przez państwo na przykład — obowiązek uprawiania tylko form zrozumiałych dla szarego człowieka, musi doprowadzić do jej sfilistrzenia, do samobójstwa ducha. Duch bowiem — jestem tego pewny — nawet w swych najbardziej ryzykownych, awanturniczych i niedostępnych eksperymentach potrafi w jakiś — bardzo pośredni — sposób być człowiekowi, a z czasem i całej ludzkości — pożyteczny.

Takie było zapewne i naturalne przekonanie Adriana. Tym razem miał jednak ochotę się go wyprzeć i, być może, myliłem się, sądząc, iż rezygnuje on w ten sposób ze swej dumy. Prawdopodobnie była to z jego strony próba uczłowieczenia się, próba wynikła właśnie z najwyższej pychy. Lecz owo drżenie w jego głosie, gdy mówił o sztuce, która szuka ocalenia, która pragnie być na „ty" z człowiekiem, lecz owo jego wzruszenie sprawiło, iż — chcąc nie chcąc — odczułem pokusę, aby uścisnąć mu potajemnie dłoń. Zaniechałem tego jednak, kierując baczne oko na Rudolfa w obawie, czy ten nie zechce go znowu obiąć.

Tomasz Mann
przełożył **Artur Sandauer**

— Powiedz, ojcze, kto u nas teraz za cesarza?

— Paweł Pietrowicz, dumnie — odpowiedział ze strachem stary.

— A widziałeś go kiedy?

— Widziałem — odburknął stary — i ty go zobaczysz.

Zamilkli. Stary nie mógł jednak zasnąć. Przewracał się z boku na bok. Upłynęło dziesięć minut.

— A ty czego pytasz? — zapytał nieoczekiwanie stary żołnierz.

— A bo ja wiem — odpowiedział skwapliwie młody — różnie ludzie gadają: cesarz, a kto on taki, nie wiadomo. Może, tylko gadają...

— Głupiś — powiedział stary i obejrzał się na wszystkie strony — cicho byś siedział, durniu ze wsi.

Upłynęło jeszcze dziesięć minut. W koszarach było ciemno i cicho.

— Cesarz jest — powiedział nagle stary na ucho młodemu — tylko podmieniony.

X

Porucznik Siniuchajew uważnie rozejrzał się po pokoju, w którym mieszkał dotychczas.

Pokój był obszerny, o niskim suficie. Na ścianie wisiał portret starszego mężczyzny, w okularach i z niewielkim warkoczykiem. Był to ojciec porucznika, lekarz Siniuchajew.

Ojciec mieszkał w Gatczynie, ale porucznik patrząc na portret nie miał całkowitej pewności, czy jest tak w istocie. Może mieszka, a może nie mieszka. Nie mógł się zdobyć na zdecydowaną odpowiedź.

Spojrzał z kolei na rzeczy, które należały do porucznika Siniuchajewa: obój w drewnianym futerale, szczypce do karbowania włosów, słoiczek z pudrem, piaseczniczę — rzeczy zaś spoczywały na niego. Odwrócił od nich wzrok.

Stał tak po środku pokoju i na coś czekał. Z pewnością jednak nie oczekiwał ordynansa.

Tymczasem właśnie ordynans wszedł ostrożnie do pokoju i zatrzymał się przed porucznikiem. Otworzył z lekka usta i patrząc na porucznika, stał nieruchomo.

Zapewne przybierał zwykle taką pozę w oczekiwaniu rozkazu, ale porucznik, spojrzawszy nań tak, jakby go widział po raz pierwszy w życiu, szybko wyszedł z pokoju i ostrożnie zamknął za sobą drzwi.

Śmierć należało na razie ukrywać, jak przestępstwo. Przez całą noc porucznik Siniuchajew błąkał się po ulicach St. Petersburga, nie próbując nawet wstąpić do kogoś ze znajomych. Nad ranem usiadł zmęczony pod jakimś domem. Zdrzemnął się kilka minut, potem zerwał raptownie i nie oglądając się, poszedł przed siebie.

Wkrótce znalazł się za rogatkami. Rozespany strażnik przy szlabanie zapisał w roztargnieniu jego nazwisko.

Porucznik Siniuchajew nie wrócił więcej do koszar.

XI

Adiutant był człowiekiem przebiegłym, toteż nie wspomniał nikomu o podporuczniku Kiże i swym szczęśliwym pomyśle. Miał on, jak każdy zresztą, swoich wrogów. Dlatego napomknął tylko nielicznym, że człowiek, który krzyczał „biada", został odnaleziony.

Wiadomość ta wywarła jednak wielkie wrażenie wśród dam.

Pałac — dzieło Kamerona — o górnych kolumnach cienkich jak palce uderzające w klawesyn, miał dobudowane od frontu dwa skrzydła, zaokrąglone na kształt łap kota, który bawi się myszą. W jednym ze skrzydeł rozwijała ożywioną działalność frejlina Nielidowa ze swym dworem.

Paweł Pietrowicz nieraz udawał się na to skrzydło, mijając z poczuciem winy straż. Pewnego razu wartownicy widzieli nawet, jak cesarz wyleciał stamtąd, jak z procy, ze zsuniętą na bok peruką, a nad głową jego śmignął rzucony za nim damski pantofel.

Chociaż Nielidowa była tylko frejliną, miała jednak własne frejliny.

I oto, gdy do kobiecego skrzydła przedostała się wiadomość, że człowiek, który krzyczał „biada", został wykryty, jedna z frejlin popadła w krótkie omdlenie.

Była ona, podobnie, jak Nielidowa, kędzierzawa i szczupła, jak pastuszek.

Za czasów babki Elżbiety frejliny szeleściły brokatami i powiewały jedwabiami, z których trwożnie wyzierały uwolnione sutki. Taka już była moda.

Amazonki, znajdujące upodobanie w męskich strojach, aksamitnych falujących trenach i gwiazdach na piersiach odeszły wraz z przywłaszczycielką tronu.

Kobiety były teraz pasterkami o kędzierzawych głowach.

Tak więc jedna z nich upadła na podłogę zemdlona.

Podniesiona przez swą protektorkę, odzyskała wkrótce przytomność i wyznała, że w owym czasie umówiła się na schadzkę z pewnym oficerem, nie mogła jednak w żaden sposób opuścić górnego piętra. Nagle, spojrzawszy w okno, zobaczyła, że płonący miłością oficer, zapominając o wszelkiej ostrożności, a może nie wiedząc nawet na co się naraża, stoi pod samym oknem cesarza i daje jej jakieś znaki.

Kiwnęła na niego ręką i zmarszczyła znacząco brwi, usiłując nadać swej twarzy wyraz przestrachu. Oficer zrozumiał to, wszakże jako oznakę wzgardy i żałośnie wykrzyknął „biada".

Frejlina, nie tracąc przytomności umysłu, przycisnęła nos palcem, wskazując jednocześnie na okno cesarskie. Po tym wymownym znaku oficer zdrętwiał i ukrył się natychmiast.

Nie widziała go więcej, a ponieważ wczorajsza historia miłosna miała przebieg błyskawiczny, nie znała nawet jego nazwiska.

Obecnie schwytano go i zesłano na Sybir.

Nielidowa zamyśliła się.

Gwiazda jej przygasała, i chociaż nie chciała się do tego przyznać przed sobą, pantofel jej nie mógł już śmigać w powietrzu.

Z adiutantem była w oziębłych stosunkach, nie chciała się więc do niego zwracać. Na przychylność cesarza nie mogła ostatnio liczyć. W takich wypadkach uciekała się teraz do pomocy pewnej partykularnej, lecz mimo to bardzo wpływowej osobistości — Jurija Aleksandrowicza Nieledińskiego - Mieleckiego.

Tak też uczyniła, posyłając doń kamerdynera z bilecikiem.

Barczysty kamerdyner, który już nieraz wypełniał podobne polecenia, dziwił się zawsze, że wpływowa osobistość wygląda tak niepozornie. Mielecki był śpiewakiem i sekretarzem stanu. Śpiewał piosenkę „Bystry strumyczek" i pasjami lubił pasterki. Był malutki, miał słodziutkie usta i krzaczaste brwi. Odznaczał się przy tym wielkim sprytem. Patrząc w górę na barczystego kamerdynera, powiedział:

— Powiedz, że nie ma powodu do obaw. Trzeba zaczekać. Wszystko da się zrobić.

W rzeczywistości jednak odczuwał niepokój, gdyż nie miał pojęcia, czym się to wszystko skończy. Dlatego też, kiedy przez uchylone drzwi zajrzała jedna z jego młodych pasterek, którą uprzednio nazywano Awdotią, a obecnie Celimena, srogo zmarszczył brwi.

Czeladka Jurija Aleksandrowicza składała się przeważnie z młodych pasterek.

XII

Konwojenci oddalali się coraz bardziej od St. Petersburga.

Szli prosto przed siebie, od szlabanu do szlabanu, od posterunku do twierdzy — szli i z ukrytym strachem spoglądali na wielkiej wagi przestrzeń, idącą pomiędzy nimi.

Zesłanych na Sybir konwojowali już nieraz, nigdy jednak nie mieli do czynienia z takim przestępcą. Kiedy przekroczyli granicę miasta, ogarnęły ich wątpliwości. Nie było słychać brzęku łańcuchów i nie trzeba było nikogo popędzać kolbami. Później jednak pomyśleli sobie, że sprawa jest urzędowa i że mają na to papier. Rozmawiali mało, gdyż było to zabronione.

Na pierwszym posterunku komendant popatrzył na nich jak na obłąkanych. Konwojenci zmieszali się, starszy pokazał jednak papier, w którym było napisane, że więzień jest tajny i postaci nie posiada. Komendant z miejsca zakrzątnął się i ulokował ich na noc w oddzielnej celi z trzema pryczami. Unikał przytem rozmów z nimi i tak jakoś manewrował, że konwojenci bezwiednie poczuli swe znaczenie.

Reprodukcja rysunku I. Kibrika z wydania radzieckiego 1930 r.

Do następnego, tym razem dużego posterunku, wkroczyli już pewnie. Starszy, z ważną miną, nie mówiąc ani słowa, rzucił po prostu papier na stół komendanta, który podobnie jak jego poprzednik zadreptał i zakrzątał się koło nich.

Konwojenci powoli zaczęli zdawać sobie sprawę, że prowadzą wielkiego przestępcę. Przyzwyczaili się stopniowo do tego i znacząco mówili między sobą: „on", albo „ono".

Dotarli w ten sposób wgłąb imperium rosyjskiego, idąc wciąż przed siebie prostym i wydeptanym Władimirskim traktem.

A pusta przestrzeń, krocząca cierpliwie między nimi, zmieniała się w ciągu wędrówki: był to niekiedy wiatr, to znów kurz, to zmęczony, słaniający się na nogach upał późnego lata.

XIII

Tymczasem od strażnicy do strażnicy, od twierdzy do twierdzy, tym samym Władimirskim traktem wlókł się w ślad za konwojentami ważny rozkaz.

Jurij Aleksandrowicz Nieledíński-Mielecki powiedział trzeba zaczekać — i nie omylił się.

Nie omylił się dlatego, że wielki strach Pawła Pietrowicza, powoli, ale wyraźnie przechodził w litość nad samym sobą, w rozczulenie.

Cesarz odwracał się od podobnych do zwierząt krzaków w ogrodzie, błąkał się w pustce i w końcu znajdował ukojenie w wykwintnych uczuciach Kamerona.

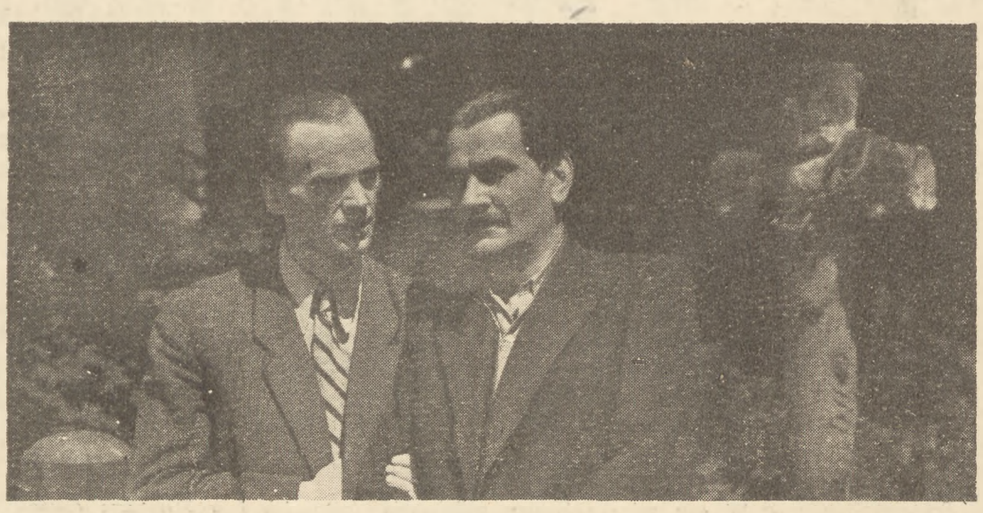
Zapędził w kozi róg wszystkich matczynych gubernatorów i generałów, którzy siedzieli teraz w swoich majątkach, starając się przeczekać jego panowanie. Powinien był tak uczynić. I co z tego wynikło? Dokoła utworzyła się wielka pustka.

Jurij Tynianow

(Dalszy ciąg w następnym numerze)

no ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ ki

Celina Klimczakówna (Katarzyna)

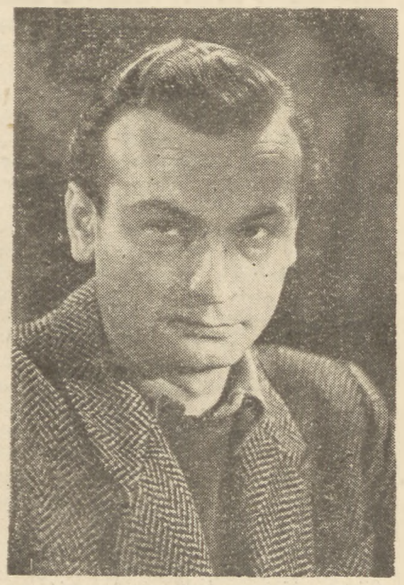


Henryk Borowski (nauczyciel tajnych kompletów) i Lech Madaliński (zecer Artur)

Ewa Krasnodębska (Ewa) i Józef Kostecki (Jakub)

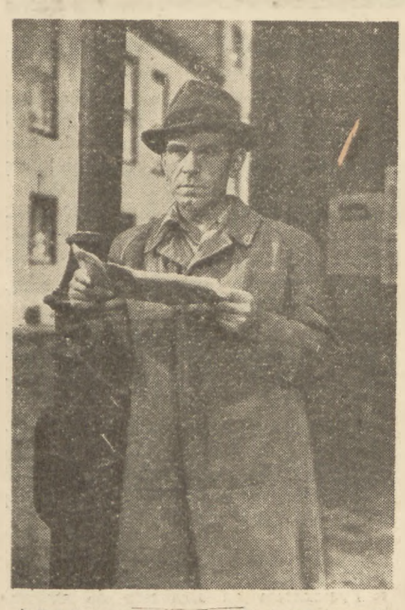
TADEUSZ KONWICKI

LUDZIE, KTÓRZY DALI PRZYKŁAD

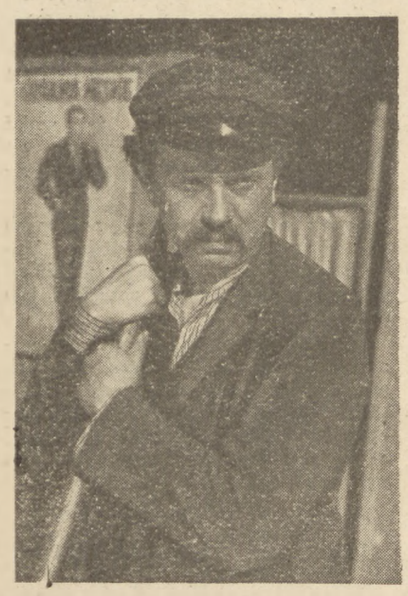


Józef Kostecki (Jakub)

Adam Hanuszkiewicz (Władek) i Władysława Nawrocka (Janka)



Zdzisław Karczewski („Hiszpan")



Władysław Staszewski (dozorca Feluś)

„Za wami pójdą inni". Film produkcji polskiej. Scenariusz: *Antoni Bohdziewicz i Ariadna Demkowska*, reżyseria i montaż: *Antoni Bohdziewicz*, operator: *Seweryn Kruszyński*, muzyka: *Kazimierz Serocki*. W rolach głównych: *Ewa Krasnodębska, Celina Klimczakówna, Władysława Nawrocka, Jan Ciecierski, Adam Hanuszkiewicz, Zdzisław Karczewski, Józef Kostecki, Adam Kwiatkowski, Lech Madaliński, Władysław Staszewski.*

Niedawno wychodząc z warszawskiego kina, w którym wyświetlano film „Rzym, miasto otwarte", usłyszałem charakterystyczną rozmowę. Młodego chłopca zapytał jego kolega, któremu się widocznie nie udało dostać do kina:

— Kostek, dobry film?

— Et, trochę religii, trochę tortur...

Opinia Kostka niewątpliwie krzywdziła piękny film włoski, jednakże zawierała w sobie jakiś cień słuszności.

Coraz trudniej trawimy dziś pesymistyczne, beznadziejnie martyrologiczne filmy, usiłujące oddać prawdę ostatniej wojny. W ciągu czterech lat odbudowaliśmy wiele miast i wsi, uruchomiliśmy fabryki, które produkują coraz więcej i lepiej, otwarliśmy dużo nowych szkół. W ciągu tych czterech lat dociera do nas systematyczny bełkot ludzi, którzy chcą rozpętać nową wojnę. Wierząc w nowego człowieka, który potrafi walczyć o postęp i wolność, coraz trudniej jest się nam pogodzić z postawą zaszczutego bohatera dość licznych filmów wojennych. Dlatego też z satysfakcją obejrzymy

NOWY FILM

„Za wami pójdą inni". Jest to pierwszy film polski, który opowiedział dzieje walk polskich lewicowców w pierwszej fazie wojny z hitlerowcami. Pokazał ludzi, którzy rozpoczęli czynną walkę z okupantem, kiedy Londyn wzywał do „stania z bronią u nogi". Bohaterzy filmu — autentyczni, przekonywający ludzie — nie są zagubionymi jednostkami w przerażającej maszynerii wojennej, to reprezentanci wielkich sił społecznych, bojownicy, którzy wywalczą przecież wolność i nowe formy życia.

Scenarzyści pokusili się o pokazanie przekroju społecznego okupacyjnej Warszawy. Zamiar ten powiódł się. Przez ekran przesuwają się kanciarze z biura handlowego, Janka, żyjąca ze sprzedaży lewych kennkart, typowo drobnomieszczańska żona krawca, użerająca się ze stolarzem-alkoholikiem, wahający się eksmetrampaż Konstanty, zamożniejsze klany mieszczańskie, osłaniające swoje interesy handlowe defetystycznymi hasłami Londynu. Ale są oni tłem, niezamierzonym dopingiem do walki dla właściwych bohaterów filmu: zecera Artura, Katarzyny, nauczyciela tajnych kompletów, Władka, Spryciarza, dozorcy domu przy ul. Grzybowskiej 83 i wielu innych, prawie anonimowych żołnierzy budzącego się ruchu oporu. Prawie wszyscy pracują i walczą w konkretnych warunkach, wśród określonych wyraźnie akcesoriów życia społecznego. Jedynie Władka widzimy tylko w pracy konspiracyjnej, natomiast jego środowiska, pochodzenia i przyczyn, które zadecydowały o jego uczestnictwie w lewicowej organizacji — możemy się chyba tylko domyślać. Z jego psychologicznie zarysowanej osobowości wnioskujemy, że reprezentuje młodzież inteligencką.

Natomiast dość często — i może właśnie kosztem niepełnej charakterystyki Władka — reżyser zabawia się podkoloryzowaniem scenek rodzajowych jak np. w zakładzie fotograficznym: robienie zdjęć dwóch żołnierzy niemieckich i lumpenproletariackiej pary małżeńskiej. Obie te sceny zresztą zawierają sporo humoru.

Na osobne omówienie zasługiwałaby dobrze przemyślana i naprawdę piękna postać Jakuba, uciekiniera z ghetta. Wreszcie pokazano nam Żyda jako człowieka bez kompleksów, i urazów, który razem z polskimi towarzyszami potrafi walczyć i ginąć o wspólną sprawę. To już nie bierny obiekt szantażu, czy łzawego współczucia, ale żołnierz świadomy swej godności ludzkiej. Jakub to głęboko optymistyczna postać omawianego filmu.

O ile zjednanie Konstantego-metrampaża dla organizacji nie jest dostatecznie przekonywające, o tyle droga Anny z zamożnego domu mieszczańskiego do uczestnictwa w zamachu na Café-Club jest psychologicznie prawdziwa.

Przy tak trudnym temacie reżyser zdołał ustrzec się niepotrzebnej szarży, lecz nie udało mu się ominąć deklamacji, która w paru — na szczęście nielicznych — partiach rozbija powściągliwy i realistyczny timbre filmu.

Jeśli już wspomniałem realizm, to warto się zastanowić, dlaczego film w całości sprawia wrażenie chaotycznie posklejanych scen i nie zawsze jest zrozumiały po jednorazowym obejrzeniu.

Widziałem go dwa razy i dopiero przy drugim — rozumiejąc intencje reżysera — mogłem ocenić jego niewątpliwą wartość.

Zacznijmy od sceny, gdy Katarzyna wchodzi do restauracji, by telefonicznie zawiadomić profesora kompletów o wykryciu przez Niemców drukarni „Gwardzisty". Katarzyna, aby usprawiedliwić swoją obecność w knajpce, zamawia szklankę wody z sokiem. Restauratorka nalewa do szklanki wodę, potem sok. Płyn zabarwia się na ciemno, Katarzyna podnosi szklankę i pije. Następuje zmiana ujęcia. Widzimy, że Katarzyna odstawia opróżnioną do połowy szklankę z... czystą wodą.

GDZIE SIĘ PODZIAŁ SOK?

Nie wiadomo. Został zgubiony między jednym ujęciem a drugim. Sprawa raczej błaha, gdyby nie to, że drobiazg ten charakteryzuje całość montażu i niejednokrotnie — scenariusza. Zaczęło się od soku, a skończyło się na nieprawdopodobnej scenie wywożenia nakładu „Gwardzisty" z opieczętowanej przez Niemców drukarni. Dwaj konspiratorzy po godzinie policyjnej wiozą „Gwardzistę" nocą pustymi ulicami Warszawy. Zatrzymuje ich patrol niemiecki. Konspiratorzy strzelają po kowbojsku z biodra, Niemcy padają zabici a Władek i Spryciarz nie śpiesząc się, odjeżdżają.

Już ekspozycja filmu usposabia widza nieufnie. Akcja na stützpunkt wachy kolejowej ma dużo łatwej brawury. Trudno uwierzyć, żeby Spryciarz miał w rzeczywistości ochotę na przydługie figle z obezwładnionymi Niemcami.

Do przewinień scenarzystów należałoby też doliczyć tak charakterystyczny dla naszych filmów przerost treści. W ciągu dwu godzin pokazano nam i partyzantkę, i cztery akcje na Niemców, i dzieje kilkunastu ludzi, i losy konspiracyjnej drukarni, która przecież sama jako temat wystarczyłaby na jednolity dramatycznie film. Nadmiar treści spowodował słabą czytelność i rozgardiasz w filmie, do czego zresztą przyczynił się walnie montażysta nietrafnym montażem. Rezultatem tego — wrażenie widza, że „Za wami pójdą inni" jest kompilacją przynajmniej trzech różnych filmów. Brakiem konsekwencji może się też pochwalić koncepcja (nie nowa już zresztą) zastosowania tzw. monologu wewnętrznego: przy zbliżonym zdjęciu twarzy aktora słyszymy jego myśli, chociaż nie porusza on ustami. Na początku filmu pomysł ten zastosowany przy scenach liryczno-komicznych Władka i Anny dał pożądany efekt pobłażliwego humoru. O chwycie tym reżyser szybko zapomniał i od połowy filmu pojawia się już spikerka traktowana na serio, która nawet — jak przy filmach dokumentarnych — wyjaśnia i zapowiada dalszą treść filmu. Reasumując: monolog wewnętrzny bohatera i spikerka kogoś trzeciego (jakby komentarz od potomnych) kłócą się ze sobą, osłabiając się wzajemnie w ekspresji. Metamorfoza filmu fabularnego na film dokumentarny w drugiej połowie obrazu wprowadza jeszcze większy chaos.

Jedną z zalet filmu „Za wami pójdą inni" jest dobry dialog. Bohaterowie tego filmu (a jest to już piąty polski film po wojnie) mówią wreszcie językiem prawdziwych ludzi z krwi i kości.

BARDZO DOBRZY AKTORZY

potrafili uniknąć patosu i melodeklamacji. Obsada aktorska omawianego filmu sprawiła miłą niespodziankę. Młodzi lub mało znani aktorzy nawet fizjonomicznie byli prawdziwi. To, że widz zapominał często, iż na ekranie ma aktorów, jest chyba najlepszym komplementem pod ich adresem.

Najlepsi aktorsko w tym filmie są... wszyscy. Nawet epizodyczne role zagrano bardzo dobrze (stolarz, żona krawca). Problem pokazania Niemców na filmie — próg, na którym potknęło się już wielu wytrawnych reżyserów — został też szczęśliwie rozwiązany. Poza scenami zbiorowymi, gdzie zabłąkało się dużo bardzo słowiańskich twarzy pod stalowymi hełmami, Niemcy są przekonywający. Reżyser bez szarży potrafił wydobyć najcharakterystyczniejsze cechy Niemca „na codzień" (np. tak trafnie podglądnięta scena: podoficer niemiecki wychodzi z biura handlowego, gdzie oblewano korzystną transakcję. Przystaje na schodach, obciąga mundur i klepie się po pasie — ruch charakterystyczny nie tylko dla Niemców, ale i dla sanacyjnych zawodowych podoficerów).

Sukces aktorski w dużej mierze trzeba przypisać reżyserowi, który umiał narzucić styl gry, ale który jednak nie potrafił podporządkować swoim koncepcjom scenarzystów i montażystę.

OPERATOR

tradycyjną, ale dobrą a często piękną fotografią (zdjęcia z nocnej akcji na wachę kolejową) uratował wiele z czytelności filmu.

O MUZYCE I DEKORACJACH

wystarczy chyba tylko powiedzieć, że nie zwracały na siebie uwagi. Znaczy to, że spełniły swoje zadanie, że były dobre, gdyż najlepszą ilustracją muzyczną jest ta, która nie odciąga uwagi widza od rozgrywających się zdarzeń na ekranie. To samo da się powiedzieć o dekoracjach. W plenerach warszawskich pod zasięg obiektywu dostawały się fragmenty współczesnej Warszawy, ale z tym się widz chętnie pogodził: odbudowa wyprzedzą naszą produkcję filmową.

Tadeusz Konwicki

LEON BUKOWIECKI

Pogranicze prawdy i fikcji

Nie ma to być ani artykuł, ani recenzja, raczej zbiór uwag w związku z wyjątkowym na tle produkcji amerykańskiej filmem „Zapomniana wioska".

Z danych o filmie wynika jego oryginalność. Autor scenariusza: John Steinbeck, realizator: Herbert Kline (nie Klein, jak mylnie podano w polskiej wersji), współrealizator i operator: Hackenschmied, twórca muzyki: Hans Eisler.

Kline jest między innymi twórcą rewolucyjnego filmu z walk ludu hiszpańskiego z faszystowską przemocą „Serce Hiszpanii", oraz filmu lekarskiego z tego okresu „Powrót do życia". Następnie zestawił reportaż z pierwszych dni wojny polsko - niemieckiej i niemiecko - angielskiej „Zaczęło się w Europie". Jest także autorem reportażu o kryzysie ekonomicznym w Czechosłowacji w latach 1933 — 35.

W czasie wojny zrealizował „Zapomnianą wioskę" (The forgotten village"), następnie współreżyserował film „Dzień dla Małgorzaty". Obecnie przebywa w Palestynie realizując tam trzeci z rzędu film dokumentarny.

Hans Eisler uciekł z Rzeszy przed hitlerowskim terrorem i znalazł najpierw przytułek w Ameryce. Skomponował muzykę m. i. do znanego filmu z Cary Grantem „None out the lovely heart". Po wojnie Eisler oskarżony przez Komitet do walki z antyamerykanizmem o tendencje komunistyczne musiał opuścić kraj „złotej wolności" i przenieść się do Francji, gdzie stworzył wspaniałą oprawę muzyczną do filmu „Alicja w krainie czarów".

*

„Zapomniana wioska", to film, w którym elementy reportażowe splatają się z wyraźnymi akcentami fabularnymi i dramatycznymi, tworząc mimo to, harmonijną całość.

Film reportażowy realizuje się, jak wiadomo, bez scenariusza, po prostu wybierając zdjęcia, które wydają się trafne dla powziętej koncepcji, następnie uzupełnia się wyraz filmu montażem i komentarzem. Film fabularny powstaje w oparciu o scenariusz i ściśle określony scenopis, który a priori wyznacza, jakie zdjęcia mają być dokonane i nawet jak długo ma „trwać" dane zdjęcie w montażu.

„Zapomniana wioska" zrealizowana jest na podstawie noweli Steinbecka tym drugim systemem, a jednak niewątpliwie jest filmem o charakterze dokumentarno-reportażowym.

Dzieje się tak dzięki dokonaniu wszystkich zdjęć w przewidzianym przez autora miejscu akcji, użyciu do wszystkich ról wyłącznie „tubylców", czyli ludzi danej, rzeczywiście zagubionej cywilizacyjnie wioski, a także dzięki realizacji filmu na taśmie niemej i zaopatrzeniu go ex post w świetny zresztą komentarz.

Pomoc lekarska

Wszystko to nie przesłania faktu, że akcja rozwija się w sposób jednolity, konsekwentny, zgodny z ogólnie przyjętym schematem dramatycznym, z punktem kulminacyjnym dramatu, którym jest wędrówka bohatera Juana Diego do Meksyku (miasta) i sprowadzenie lekarzy.

Patrząc na niektóre dokumentarne filmy radzieckie („Berlin", „Oswobodzenie Ukrainy" Dowżenki), oraz na serię „O co walczymy" Franka Capry, dochodzimy do wniosku, że te niewątpliwie dokumentarne filmy, dzięki dramatyzacji nadanej im przy pomocy specjalnego montażu i słów speakera właściwie prawie nie różnią się od filmów fabularnych.

Pozornie zasadniczą różnicę stwarza brak bohatera, lub grupy bohaterów, ale okazuje się, że montaż filmowy jest tak potężnym środkiem dramatycznym, że zastępuje nieraz człowieka-bohatera. Wypadki historyczne uchwycone przez operatorów i po przepracowaniu wyświetlane na ekranie głębiej przemawiają do publiczności od przeciętnego filmu fabularnego.

Pogranicze jest więc dosyć nieokreślone, w wypadku zaś „Zapomnianej wioski" zaciera się ono zupełnie. Chcąc określić rodzaj tego filmu musielibyśmy go nazwać fabularno - dokumentarnym, mimo, że określenie to pozornie zawiera sprzeczność.

Realizm filmu „Zapomniana wioska" jest głęboko przejmujący. Nie można bez wzruszenia patrzeć na straszliwy prymitywizm, w jakim żyją jej mieszkańcy i zapewne tysiące innych wiosek w Meksyku. Nie można obojętnie przyglądać się średniowiecznym zabobonom i praktykom miejscowej czarownicy, kobiety ciemnej i głupiej.

Pozytywnym bohaterem filmu jest młody Juan Diego, który pod wpływem mądrych słów nauczyciela widzi, w czym leży zło, zna przyczynę szerzącej się choroby (zła woda) i stara się uratować nie tylko swą rodzinę — po niepotrzebnej śmierci braciszka — ale i całą wioskę. Udaje mu się to tylko częściowo, wbrew zdecydowanej postawie ojca, matki i podburzonej przez czarownicę wsi.

Czarownica

Chłopak jedzie na studia do stolicy, a lekarz pociesza go, że gdy zabieg da pozytywne wyniki cała wieś przekona się, że jego droga była słuszna i podda się gremialnie opiece lekarskiej.

Argument nie jest zbyt przekonywający, a już w najlepszym razie dotyczy jednej wioski ,w której znalazł się światlejszy chłopak. Film amerykański naturalnie nie dopowiada pełnej prawdy, nie mówi, że jedynie organizacja państwowa byłaby zdolna oświecić wieś i uzdrowić stosunki, ale to co pokazuje jest dostatecznie jasne dla każdego myślącego widza.

Obok zasadniczego wątku widzimy w filmie masę scen obyczajowych, które są nie tylko piękne i pociągające ze względu na zupełnie nieznany folklor, ale także bardzo charakterystyczne.

Wioska jest nędzna, ale na tle lepianek widać kilka razy kościół, którego nie powstydziłoby się bogate miasto np. w Polsce. Kto i w jakim celu budował tak kosztowne świątynie? Oczywiście, hiszpańscy najeźdźcy, pragnący gwałtem zmienić odwieczną, prostą wiarę ludów miejscowych. W wyniku, średniowiecze z swymi mrokami i czarami trwa do dzisiaj.

Kapitalne wrażenie robią także „walki" w strojach hiszpańskich odgrywane przez zespół Meksykańczyków na upamiętnienie zwycięstwa Hiszpanów nad Maurami.

Niektóre sceny są tak głęboko prawdziwe, że trudno uwierzyć w ich inscenizację. Do nich należy scena pogrzebu dziecka. Pogrzeb nie ma w sobie nic sztuczności, jest prawdziwie tragiczny, mimo lokalnego zwyczaju tańców w domu zmarłego, aby „rozweselić" rodzinę.

W całości jest to film wybitnie wartościowy. Gdybyśmy mieli zrobić właściwe porównanie, należy on do tej „drugiej Ameryki", o której wspomina Harry Smith w filmie Romma.

Komentarz polski został dobrze i trafnie napisany przez Jerzego Szelubskiego i Ludwika Perskiego, niestety, sposób jego odczytania tubalnym, nieprzyjemnym głosem, może zabić największe arcydzieło filmowe. W oryginalnej wersji komentarz czytał chyba najlepszy amerykański komentator pięknym bez przesady modulowanym, młodzieńczym głosem. Komentarz ten zamiast obniżać podnosił wartość filmu i wydobywał z dokumentu jego dramatyczne akcenty i kompozycję.

Leon Bukowiecki

TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR

ARTUR MARYA SWINARSKI

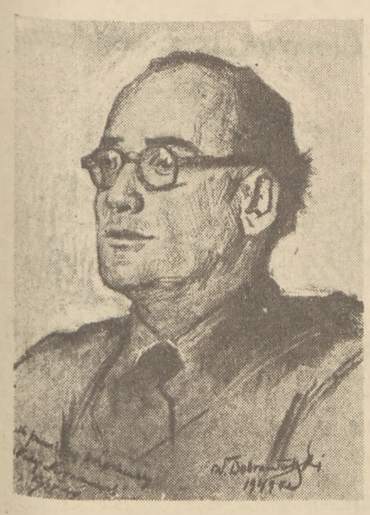
»NOCE NARODOWE«

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Radomiu. „Noce narodowe", dramat w trzech aktach, dziesięciu obrazach *Romana Brandstaettera*. Reżyseria: *Hugo Moryciński*. Scenografia: *Jerzy Feldmann*.

1

Kim był właściwie Andrzej Towiański?

Znachor o wyjątkowym sprycie psychologicznym, oszust — czy fanatyk

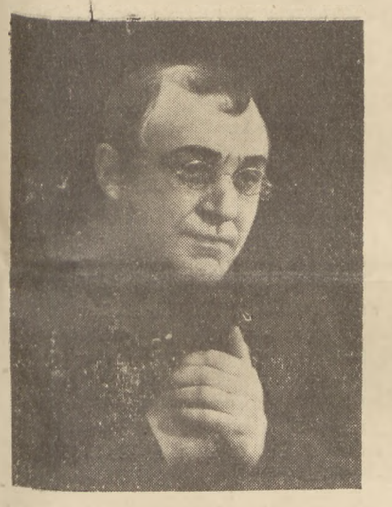


rys. W. Dobrowolski

Roman Brandstaetter

wierzący w nadejście „Królestwa bożego" na ziemi i we własne posłannictwo? Patriota — czy szpicel na usługach Rosji carskiej?

Trzeźwi ludzie polityki stronili od niego lub rychło go opuszczali.



Marian Wojtczak (Towiański)

„Kiedy udał się na pole bitwy pod Waterloo wraz z generałem Skrzyneckim", pisze Jastrun, „postępował jak dobry psycholog, który przypomnieniem ostatniej bitwy Cesarza chciał uderzyć w generała napoleońskiego; znalazł dobre medium — Skrzynecki, nie bacząc na błoto, układał przed prorokiem".

Ale na tym też generał poprzestał. Natomiast poetów zdobył Towiański od razu: Mickiewicza, Słowackiego, Goszczyńskiego. Z Mickiewiczem sprawa była stosunkowo łatwa, bo w poecie od dawna rosły nastroje mistyczne, Mickiewicz po prostu c z e k a ł na zjawienie się takiego proroka. A do jego domu potrafił sobie Towiański stworzyć „efektowne wejście": uleczył chorą na melancholię żonę poety.

Dzisiaj potrafimy sobie ten cud mniemany, to uleczenie, a raczej tylko przerwanie choroby, wytłumaczyć bez trudu. Ale czym sobie wytłumaczyć długotrwały wpływ „mistrza" na (spodziewającą się chyba apokaliptycznych konstelacji politycznych) emigrację paryską, którą karmił nigdy nie sprawdzającymi się proroctwami i bredniami w rodzaju tych, które wyliczają poprzednie inkarnacje Mickiewicza:

„Był rycerzem kamiennym, znanym z odwagi, stałości i surowego życia. — Był zakonnikiem, znanym z surowości i męczeństwa. — Był Dziewicą Orleańską. — Był prorokiem przed Jezusem Chrystusem".

Posłuchajmy niektórych głosów dzisiejszej emigracji polskiej, a może zdołamy choć w przybliżeniu zrozumieć karierę Towiańskiego...

2

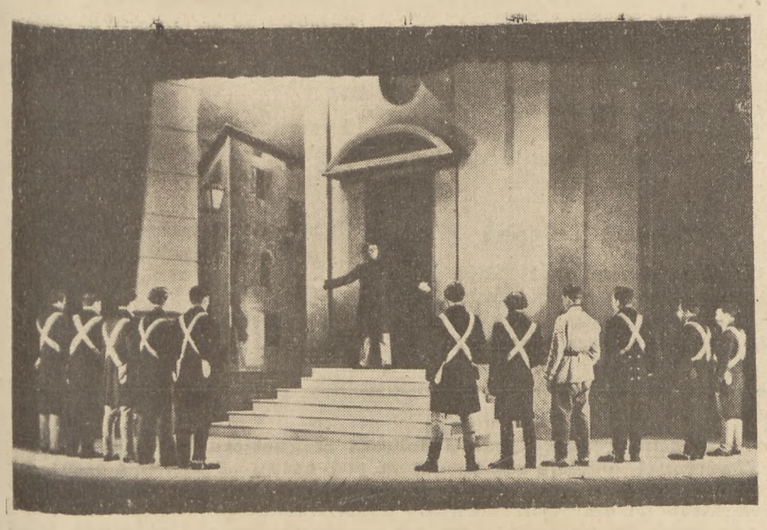
Jaki jest Andrzej Towiański w „Nocach narodowych" Romana Brandstaettera?

Budzi w nas podejrzenie już od pierwszej sceny. Ksawerę Deybel wysyła na przeszpiegi; modlitwę i groszowe sprawy gospodarstwa domowego załatwia na jednym oddechu; jest niesprawiedliwy, do denuncjacji skłonny i trochę cham. W pierwszej rozmowie z Mickiewiczem (scena 3) lże. Jednemu z uczniów każe Rotszylda naciągnąć na pieniądze „głosem serafickim"; innemu napisać „pokorą natchniony" list do cara. Proroctwa jego oczywiście nie spełniają się: papież nie pada przed Towiańskim na kolana, Rotszyld i Czartoryski nie chcą słuchać „głosów serafickich". Ksawera Deybel odsłania przed Mickiewiczem awanturniczą i plugawą przeszłość mistrza na Litwie; przyznaje się, że Towiański umieścił ją w domu poety, by szpiegowała i nie dopuszczała do niego ludzi niewygodnych.

Słowem: o s z u s t.

A tu nagle scena w Colosseum. Krótki monolog Towiańskiego, pierwszy w dramacie. Pierwszy raz Towiański rozmawia nie z „braćmi" i „siostrami", lecz ze sobą. Jest szczery. I dowiadujemy się, że w i e r z y w swoje apostolstwo, że nachodzą go co prawda wątpliwości, ale że wierzy. Postać Towiańskiego musimy określić teraz w ten sposób: jest to człowiek zasadniczo uczciwy, lecz nie przebierający w środkach; podstępy i oszustwa, łgarstwa i świństwa — wszystko uświęca cel, do którego dąży: owe „Królestwo boże" na ziemi.

Ale przecież sprawa nie jest taka prosta. Bo daje autor w swym dramacie dwóch Towiańskich. Jeden to ten żywy i rzeczywisty, a drugi ten, którego s t w o r z y ł Mickiewicz, wymarzył i wyolbrzymił. I w scenie dziewiątej „Nocy" ten imaginacyjny Towiański zjawia się przed Mickiewiczem: jest to jak gdyby monolog poety, rozłożony na dwa głosy. Mickiewicz w tym monologu zamyka „rozdział Towiańskiego", swojego Towiańskiego. Klęska proroka jest równocześnie klęską i zakończeniem jednego etapu w życiu Mickiewicza: okresu bezczynności i tonięcia w mistycyzmie. Noce narodowe skończyły się. Od tej chwili poeta znów jest człowiekiem czynu i dramat kończy się stworzeniem Legionu.



Scena zbiorowa z ostatniego obrazu „Nocy narodowych"

Granica między jednym Towiańskim a drugim zaciera się niejednokrotnie. Gdyby Towiański z Colosseum należał do wizji Mickiewicza, gdyby ilustrował jego własne wyobrażenie o misji „sługi bożego", nie budziłby zastrzeżeń. Jeżeli jednak ma być postacią istniejącą obiektywnie, a tak zdaje się to wyglądać u Brandstaettera, to nasuwa się obawa, że takie ujęcie postaci „mistrza" nie posuwa naprzód naszej o nim wiedzy, ale przesłania jego rzeczywistą — dziś już niewątpliwą — rolę w dziejach naszej emigracji.

Jest dużo snów i wizji w tych nocach narodowych. Towiański przyśnił się Mickiewiczowi dwukrotnie, raz w jasny dzień na ulicy paryskiej; papieżowi przyśnił się Mickiewicz; Towiańskiemu śnią się w Colosseum jego zawiedzeni i zbuntowani uczniowie („Jak dobrze, że snów nikt podpatrzeć ani podsłuchać nie może", stwierdza z ulgą Towiański). Ale te wizje są realne i konkretne, więc nie osłabiają dramatu a sen Towiańskiego w Colosseum jest najbardziej dramatyczną sceną w całym utworze. Po rozgadanym, stękliwym „Powrocie syna marnotrawnego" dał Brandstaetter w „Nocach narodowych" dwanaście krótkich, mocnych scen o wartkim nurcie. Zadziwiająco nikła ilość mistycyzmu jest w tym dramacie o mistykach... „Noce narodowe" ukazały się w „Dzienniku Literackim" z ilustracjami Jerzego Bandury; grafik przyozdobił je rysunkami kreślonymi grubym pędzlem w energicznych liniach i plamach. Tak właśnie rysuje Brandstaetter postaci i sytuacje: czarno-białe, ostro oświetlone. Ukazał się w druku także jego najnowszy dramat, „Przemysław II" (Poznań, Wydawnictwo „Merkuriusz"). Tutaj autor zrezygnował ze swej dotychczasowej formy: nie ma mnóstwa luźnych scen, jak w „Synu marnotrawnym" i „Nocach", są trzy niedługie, nieskazitelnie skonstruowane, zwarte akty. Twórczość dramatyczna Brandstaettera staje się coraz bardziej... normalna.

3

Dwanaście krótkich scen... Z tego reżyser *Hugo Moryciński* wykreślił dwie i pół. A przecież przedstawienie trwało trzy bite godziny, mimo że zmiany dekoracji odbywały się w tempie bardzo szybkim i mimo że były tylko dwie przerwy, każda na długość jednego papierosa z ustnikiem.

Czy dramaty o wieszczach i wielkich ludziach należy koniecznie c e l e b r o w a ć? A celebrował przede wszystkim Mickiewicz (*Wacław Zadroziński*) i narzucał swoje tempo partnerom. Tymczasem Mickiewicz Brandstaettera jest podszyty buntem i pasją i, poza kilkoma zaledwie momentami, gwałtowny i ruchliwy. Zadroziński obnosił po scenie cudzą głowę z obfitym owłosieniem i pozował się jak na złych pomnikach, mówił powolutku i sztucznie, nie było w tym wnętrzu człowieka. Widziałem Zadrozińskiego w innych rolach, jest to aktor niewątpliwie zdolny, ale Mickiewicza sfuszerował.

Celinę grała *Stanisława Zbyszewska*. Brandstaetter pokazuje Celinę w okresie jej choroby (scena 2), ale ma ona wtedy akurat *„lucidum intervallum"* i mówi do poety słowami poezji. Zbyszewska niepotrzebnie dodała i dograła obłęd. To zresztą jedyne zastrzeżenie. W dalszych scenach była bez zarzutu, w ostatniej z Towiańskim wręcz doskonała. Zbyt współczesną Ksawerę Deybel dała *Maria Homerska*. Krasiński *Zbigniewa Niewiadomskiego* bardzo dobry.

I wreszcie *Marian Wojtczak* w roli Towiańskiego. Czytelnicy zorientowali się z moich uwag, że to rola trudna. Najtrudniejsza w sztuce. Wymaga od aktora intuicji i wnikliwości oraz dużej pewności rzemiosła. Moryciński powierzył ją aktorowi początkującemu, ale trafił dobrze — i od premiery „Nocy narodowych" już nikt nie ośmieli się powiedzieć, że Marian Wojtczak jest aktorem początkującym. Już pierwsza niema scena Towiańskiego była uwerturą decydującą o całej roli; wydobywanie relacji z Ksawery Deybel — wielka scena. Wizja w Colosseum — znów przypominał się Bandura i jego proste środki ekspresji. Rola bez skazy. Maska świetna.

Teatr radomski, który pierwszy raz w swych krótkich dziejach przeżywał emocje prapremierowe, otoczył utwór Romana Brandstaettera serdeczną opieką. Wystawił piękne dekoracje (*Jerzy Feldmann*), sprawił przyzwoite kostiumy, dał bogate efekty świetlne (*Stefan Dudzic*). Zespół pracował pełnią sił. I autor chyba nie żałuje, że powierzył swój dramat scenie leżącej trochę na uboczu teatralnych traktów.

Artur Marya Swinarski

W poprzednim 19 (532) numerze „Odrodzenia": **Zbigniew Mitzner:** Cztery miliony dziennie. — **Zofia Dembińska:** „Czytelnik" o swoich planach wydawniczych. — **Stanisław Tazbir:** Pewna próba oświatowa czyli „Parowóz zaczął się likwidować". — **Ludmiła Protschke:** Książka szuka swego czytelnika. — **Janusz Bogucki:** Droga heroicznego realizmu. — **Leon Kruczkowski:** Tematy amerykańskie: „Co myślą Amerykanie?" — **Jurij Tynianow:** Podporucznik Kiże; przełożyli: **Ziemowit Fedecki** i **Tadeusz Mongird.** — Kalewala; Wejnemejnen buduje łódź; przełożył **Jan Brzechwa.** — Teatr: **Artur Marya Swinarski:** „Swantewit" po raz drugi. — Film: **Bohdan Węsierski:** Film oświatowy. — **Stanisław Grzelecki:** W obronie pokoju. — **Irena Skowronkówna:** Książki dla dzieci. — Książki: Włodzimierz Słobodnik: Wiersze zebrane; — Tydzień bibliograficzny. — Ignacy Witz: Kukryniksy. — Camera Obscura. — 25 ilustracji; 16 stron.

EDWARD CSATÓ

Romantyczność i realizm

I

Zacznijmy od przykładu wymyślonego: pisarz z r. 1949 opowiada o zdarzeniach, które odbyły się przed kilkuset laty. Kim będą bohaterowie jego utworu, jaką przypisać im datę? — Oczywiście, decyduje tu przede wszystkim wybór autora, który może albo uczynić z minionego czasu coś na kształt metafory, w gruncie rzeczy pisząc utwór współczesny, albo też przeciwnie, troszczyć się głównie o wierność historii, rezygnując z aktualizacji, odsuwając analogie i skojarzenia. Pierwszy przypadek jest względnie prosty i zostawia autorowi sporo swobody. Byle jeno nie lekceważył najbardziej zasadniczych faktów historycznych, może sobie dowoli fantazjować, jeśli chodzi o charaktery bohaterów, ich poglądy i motywy ich czynów. Drugi zaś przypadek... sądzę, że nie znajdziemy go nigdzie w czystej postaci, chociażby dlatego, że żadne dzieło historyczne nie może wyzbyć się pierwiastka interpretacji, interpretacja zaś to jakby brama, przez którą wedrą się do pozornie bezmamiętnego opisu wszystkie burze, szumiące nad epoką jego autora. Pisarz może sobie jednak stawiać wymagania historycznej ścisłości, w tym mniej więcej sensie, w jakim rozumie je pracujący nad monografią dziejopis. Wówczas obowiązuje go wierność dokumentom, z których wyczytał ducha epoki, jej sposób myślenia, jej obyczaje; analogie pomiędzy nią a jego własnym czasem muszą przez to stać się dyskretniejsze, ich wyrazistość opierać się będzie raczej na samej akcji, niż na słownych sformułowaniach. Postać podlegająca w swych decyzjach prawom historii, które my już umiemy zrozumieć, nie może jednak nic o nich wiedzieć, jeśli nie znała ich jej epoka.

Realizm nie wymaga, aby utwór historyczny naśladował przeszłość w drobiazgach, aby np. bohaterowie przemawiali językiem archaicznym swojej epoki. Wydaje mi się raczej, że najlepszy dialog historyczny winien być tak skonstruowany, aby stanowił jak gdyby przekład dawnych myśli na naszą mowę dzisiejszą. Cóż z tego, że w niektórych obecnych utworach historycznych pojawiają się słówka w rodzaju „wielmi", „tedyć" kiedy w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia właśnie z nieudolnym tłumaczeniem całkiem świeżej daty myśli na jakiś quasi-historyczny dialekt.

Jak jednak poradzić sobie w takim razie z ową zaznaczoną już potrzebą komentarza, interpretacji przedstawionych zdarzeń, ukazującej ich sens i istotną treść? Bez niej nie może być przecież prawdziwie realistycznego utworu i prawdziwie historycznego. — Ale równocześnie nie wystarczy, aby osiągnięcie artystyczne pisarza było osiągnięciem dobrego historyka i dlatego też komentarz ideologiczny, którym wolno mu się posłużyć, musi mieć inny charakter, niż komentarz publicysty czy uczonego. Dramatopis historyczny nie powinien, jak się rzekło, ukazywać przy pomocy samego tylko dialogu prawdy o wydarzeniach czy ludziach swego utworu, główną jego podporą musi stać się sama perypetia, układ akcji, budowa scen i sytuacji, konfrontacje pozornie „prywatnych", niewiele znaczących odezwań się. Dlatego właśnie, jak mi się zdaje, dramat historyczny mógłby stać się u nas szkołą dobrego dramatopisarstwa realistycznego. Zważcie na przykład, ile zyskałyby nasze sztuki o współczesnej tematyce, gdyby im również postawić te same żądania; jak wyzbyłyby się obniżających nieraz ich wartość wtrętów publicystycznych, a stałyby się dramatami realistycznymi.

II

Te pozornie bardzo oderwane uwagi wiążą się jednak ściśle z tematem mojej recenzji. Nie stać mnie na tak wyczerpującą krytykę „Krzyku jarzębiny", jakiej ten utwór niewątpliwie wymaga. Merytoryczna ocena samej koncepcji sztuki a przede wszystkim postaci jej bohatera, wymagałaby w dosyć specjalnej dziedzinie erudycji, jakiej nie posiadam. Dlatego mogę pozwolić sobie jedynie na zanotowanie pewnych podejrzeń, wyłaniających się na tle samej sztuki, przy konfrontacji poszczególnych jej fragmentów.

„Krzyk jarzębiny" jest próbą niewątpliwie ambitną. Cele, które sobie autor wyznaczył, odpowiadają na ogół żądaniom, wysuwanym przez naszą postępową krytykę. Kubacki pragnął ukazać bohatera, charakterystycznego dla jego epoki, wyrażającego ją przez swą typowość. Sam bohater może być jednostką wybitną, wyższą nad przeciętny poziom, jego dzieje mogą być nadzwyczajne, jak u Spitznagla; dla nas ważne będzie jedynie, aby jego losem rządziły prawa, które rządzą jego epoką i aby los ten był jak gdyby dobrym pretekstem dla ukazania widzowi owych praw. Ludwik Spitznagel, przyjaciel Słowackiego, człowiek niezwykłych zdolności, mieszczanin z niemieckiej rodziny, wspiąwszy się błyskawicznie po szczeblach awansu społecznego, w drodze na placówkę dyplomatyczną, w domu swego przyjaciela Rdułtowskiego, popełnia samobójstwo. Czyni to w momencie, gdy jakby się mogło wydawać „cały świat stoi przed nim otworem". Mówiło się, że była to trochę wina egzaltowanej miłości do siostry Rdułtowskiego Laury, trochę romantycznej lektury; bez wątpienia Spitznagel to silny neurastenik, człowiek o jakimś wewnętrznym pęknięciu, jak to zresztą stwierdza Słowacki. Co za możliwości dla ewentualnych popisów pisarza psychologisty! A jednak, choć ta ścieżka mogła kusić, Kubacki z niej nie korzysta. Dla niego rozwiązaniem zagadki tragicznego młodzieńca jest jego społeczne wyobcowanie. Spitznagel oderwał się od swego mieszczańskiego środowiska a nie potrafił zaaklimatyzować się w sferach ziemiaństwa, przez które był uważany za parweniusza. Stąd jego poczucie samotności i rozwijająca się nadwrażliwość nerwowa. Stąd również próby ucieczki między lud, próby nieudałe, bo dla ludu Spitznagel jest zawsze „panem", takim samym jak Rdułtowski. Gdy kończą się fiaskiem wszystkie próby znalezienia swego miejsca w społecznej hierarchii, gdy zawodzi również — jak mu się przynajmniej wydaje — miłość Laury, Spitznagel w dniu odjazdu popełnia samobójstwo. To społeczne uwarunkowanie losu bohatera wyróżnia dramat Kubackiego spośród naszych obecnych utworów scenicznych historycznych, które zawierają historiozofię sprzed mniej więcej lat pięćdziesięciu.

Owe próby Spitznagla zbliżenia się do ludu, przedstawia Kubacki w bardzo radykalnej formie. Bohater jego doskonale rozumie już, że w ludzie jest przyszłość Polski, że wyzwolenie ojczyzny musi być dokonane przez walkę z ciemnotą i związanie chłopstwa z walką zbrojną. Wie o tym równie dobrze jak my, choć dzieli nas dystans stuletni. Uczy czytać siostrę leśniczego Michała, razem z młodym Rdułtowskim, którego potrafił natchnąć swoimi ideałami, zbiera młodzież wiejską i przyswaja jej w lesie sztukę wojenną. Swoje stanowisko dyplomatyczne przyjmuje — jak twierdzi — dlatego, że ma mu ono ułatwić kontakt z ludami azjatyckich pustyń, które chciałby nakłonić do walki z Rosją. Ta ostatnia koncepcja w epoce, która zrodziła emira Rzewuskiego a w literaturze poematy Byrona, „Wallenroda" i „Farysa", wydaje się konsekwentna i zachowana w stylu epoki; natomiast „ludomaństwo" Spitznagla zawiera chyba akcenty z epok późniejszych, głównie z epoki wczesnego pozytywizmu; a zdarzają się w sztuce nawet i takie sformułowania, które kazałyby posądzić nonsensownie Ludwika Spitznagla o to, że czytał... Marksa. Mam wrażenie, że zasadnicza (słuszna chyba) koncepcja osamotnienia Spitznagla w społeczeństwie nie wymagałaby wcale aż tak ryzykownego uprzedzania historii. Gdyby bohater mniej był świadomy procesów, które się nad nim i w nim dokonują, gdyby wyrazistość ich musiała wynikać z samej akcji (jak była o tym mowa w części pierwszej niniejszego artykułu), utwór nie straciłby ideologicznej jednoznaczności, przeciwnie, sądzę, że zyskałby na niej a równocześnie na artystycznej klarowności, na dramatycznej ekspresji. Przypisując swemu bohaterowi myśli, które rodziły się w okresach późniejszych, Kubacki mimowolnie zaciera wyraźne dotąd granice czasowe. Drugi typ dramatu z wyróżnionych na wstępie — typ realistyczny — nagle i zapewne bez wiedzy autora zmienia się w typ pierwszy, przykrywający historyczną metaforą dramat bezczasowy.

Druga wątpliwość, to zagadnienie samego rysunku postaci. Kubacki interesująco maluje środowisko szlacheckie, w którym odbywa się akcja jego utworu. Zwłaszcza ludzie, otaczający starego marszałka Rdułtowskiego — postaci z jego dworu, jego goście — zarysowani są nie tylko z trafnością, wskazującą na erudycję, ale również bardzo plastycznie, z przyjemnym humorem, i — co dla koncepcji utworu najważniejsze — w ten sposób, że wyraźnie ukazane jest ich stanowisko w grupie społecznej, którą stanowią. Dwie postaci jednak wyosobnił autor z tego rysunku, posługując się w ich nakreśleniu odmiennymi chwytami formalnymi: to sam Spitznagel i Laura Rdułtowska. Przemawiają one językiem romantycznych poematów, językiem nie pozbawionym zresztą małych naleciałości z epoki modernizmu. To wprowadzenie nowego języka nie wydaje mi się pomysłem najszczęśliwszym, gdyż zamiast rozjaśnić, zamąca ono tylko rysunek postaci. Nie jest to chyba chwyt realistyczny, gdyż różnica między językiem potocznym, a językiem utworów poetyckich w każdej epoce jest ogromna. Gdyby ktoś, pisząc sztukę o warszawskim środowisku pseudoklasycznym, włożył jego przedstawicielom w usta w pełni rozbudowany poetycko język ich utworów — gdyby ktoś pisząc za dwieście lat sztukę o poecie współczesnym nam, kazał mu się oświadczać ukochanej zdeformowanym językiem jego poematów, byłby to chwyt podobny. Oczywiście, istniały pewne różnice między mową potoczną romantycznej młodzieży wileńskiego uniwersytetu a mową jej ziemiańskich rodziców; niemniej jednak różnice te należało chyba uwydatnić właśnie na jednolitym materiale języka potocznego, a nie kontrastować zjawisk językowych trudno porównywalnych. W rezultacie, zestawienie tych odrębnych form językowych wypada na niekorzyść Spitznagla i Laury, którą to parę ledwie możemy zrozumieć; w większości wypadków nie można zdać sobie sprawy, co oznacza wypowiedziane przez nich zdanie lub zwrot.

Sądzę, że te dwa zarzuty — zbyt „nowoczesnego" w sformułowaniach radykalizmu Spitznagla i niepotrzebnego poetyzowania w jego dialogach z Laurą, dotyczą jednego wspólnego błędu. Oto w utworze dramatycznym, którego koncepcja miała być realistyczna, niespodzianie zastosowany został chwyt odmiennej epoki i odmiennego gatunku dramatu. Spitznagel i Laura w rysunku swoim, to jakieś późne reminiscencje dramatu romantycznego. To prawda, że Spitznagel jest przedstawicielem młodzieży wileńskiej, która liczyła w swych szeregach najbardziej romantycznych z romantycznych, ale sądzę, że nie wynika z tego jeszcze, aby w samym opracowaniu dramatycznym jego postaci należało się posługiwać romantyczną manierą. Bez wątpienia bardziej ciekawe i nowoczesne byłoby rozwiązanie inne, prześwietlające postać Spitznagla, jego awans społeczny i odosobnienie tą samą strugą realizmu, jaka puszczona została na dwór Rdułtowskich.

III

W sezonie, gdy spektakle warszawskie są niestety aż nazbyt często przerażającymi przykładami nierówności, braku gustu i niechlujności w wykończeniu, to równe, starannie i solidnie przez Warneckiego opracowane widowisko zasługuje na wyraz uznania. Młodych, zdolnych aktorów, wykonawców roli Spitznagla i Konstantego (Wołłejko, Gliński) widzieliśmy niedawno w „Panu Jowialskim", gdzie na tle ogólnego bezholowia plątali się jak bezradne cienie. Tu pod rzetelną opieką reżysera obaj stwarzają postaci wyraziste i ciekawe, choć Wołłejko musi się borykać z wyjątkowo trudnym tekstem.

Warnecki idąc za treścią sztuki, oddzielił w przedstawieniu jak gdyby dwa plany: realistyczny i romantyczny. W pierwszym mieści się całe właściwie przedstawienie, w drugim płyną ewokacje Spitznagla i jego sentymentalne rozmowy z Laurą. Mam wrażenie, że rozwiązanie to było słuszne. Nie można nadawać jakiejś realistycznej treści frazom, które tej treści nie posiadają. Spitznagla przyjmujemy w takim ujęciu jako postać trochę mniej od innych rzeczywistą, trochę bardziej literacką. Notujemy w pamięci raczej nastrój jego rozmów z Laurą, wychwytujemy z nich fragmenty najważniejsze, reszcie pozwalamy odpływać dalej. Gra świateł w takich momentach przekracza dyskretnie granice realizmu, podkreślając w ten sposób poetycki charakter tych wypowiedzi.

Dużą uwagę zwrócił reżyser na rzetelną analizę tekstu, który został jak mi się zdaje bardzo trafnie odczytany. Wskutek tego całość uzyskuje specyficzny podwójny charakter realistycznej metafory: ludzie mówiąc o sobie i swoich drobnych sprawach wyrażają równocześnie przeżycia całej grupy społecznej, są rzeczywiści, ale uogólnieni. Postawienie sobie takiego zadania wymagało bardzo drobiazgowego opracowania poszczególnych scen i sytuacji, co udało się Warneckiemu przeprowadzić w sposób celowy i smaczny.

Z ról aktorskich budzą zainteresowanie raczej postaci skupione dokoła dworu marszałka Rdułtowskiego niż trójka romantycznej młodzieży. A więc sam marszałek, w którym osobiście dopatrywałbym się więcej pozornej dobroduszności, niż dał mu Cz. Kalinowski, rozwijający zresztą tę rolę ciekawie i konsekwentnie. Rozumiem, że taki rys pozornej dobroduszności niezbyt jest może bliski wewnętrznym dyspozycjom tego aktora, ale przy proponowanym tu ujęciu stanowiłaby ta postać bardzo interesującą parę z majordomusem Serwacym, którego tak ciepło i z wielką siłą komiczną odegrał F. Chmurkowski. Z innych postaci baczniejszą uwagę zwracają trafnie postawione i sugestywnie ujęte sylwetki komisarza (A. Michałowski) i księdza kanonika (R. Dereń).

Edward Csató

TYDZIEŃ BIBLIOGRAFICZNY

LITERATURA

Biblioteka Teatralna „Sztuki". Tom VIII. **Kazimierz Barnaś.** Znak. Komedia w 3 aktach. Warszawa, „Sztuka", 1948; str. 60 i 4 nl.

Paweł Bażow. Szkatułka z malachitu. Przełożył z rosyjskiego **Czesław Jastrzębiec Kozłowski.** Okładkę projektował **K. M. Sopoćko.** Warszawa, „Czytelnik", 1949; str. 488 i 4 nl.

Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy. Nr. 35. **Miguel de Cervantes** Don Kichote. Przełożyła z hiszpańskiego i opracowała **S. Ciesielska-Borkowska.** Kraków, M. Kot, 1949; str. 295 i 1 nl.

Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy. Nr. 58. **Henryk Ibsen.** Dzika kaczka. Dramat w pięciu aktach. Z upoważnienia autora przełożył i opracował **Artur Górski.** Kraków, M. Kot, 1949; str. 179 i 1 nl.

Mieczysław Jarosławski. Szpital. Powieść. Tom I i II. Sopot, „Fregata", 1949; t. I, str. 286 i 2 nl., t. II, str. 326 i 2 nl.

Teodor Tomasz Jeż. Niezaradni. Powieść. Warszawa, „Czytelnik", 1949; str. 283 i 5 nl.

Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy. Nr. 25. **Józef Korzeniowski.** Kolokacja. Opracował **Zygmunt Szweykowski.** Kraków M. Kot, 1949, str. 221 i 3 nl.

Paweł Kubisz. Opowieść wydziedziczonych. Utwór dramatyczny. Okładkę i ilustracje wykonał **Paweł Zabystrzan.** Cieszyn Czeski, Wydawnictwo SLA, 1949; str. 77 i 3 nl.

Božena Niemcova. Babiczka. Obrazy venkovskeho života. Praha. Orbis, 1949; str. 265 i 3 nl.

Lucjan Rudnicki. Stare i nowe. Wydanie trzecie. Tom I. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1949; str. 227 i 1 nl.

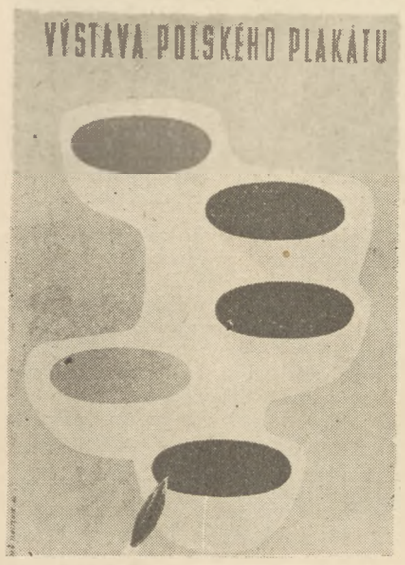
Wacław Sieroszewski. Ocena. Powieść historyczna. Tom I i II. Wydanie nowe. Okładkę projektowała **Anna Kruszewska.** Warszawa, Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1949; t. I, str. 249 i 3 nl., t. II, str. 243 i 1 nl

FRANCISZEK SEDLACZEK

Polski plakat w oczach plastyków czechosłowackich

Dnia 7 kwietnia 1949 roku otwarto w salach Muzeum Przemysłu Artystycznego w Pradze wystawę POLSKIEGO PLAKATU. Plastycy polscy pokazali nam wystawę pełną świeżości i zdyscyplinowania, która zarówno pod względem doboru prac jak i całokształtu organizacji — niezależnie od niezwykle prostych środków, jakimi rozporządzała — daje całokształt obrazu polskiej kultury plakatowej. Prace Bandury, Bermana, Białostockiego, Bocianowskiego, Bogusza, Daszewskiego, Gronowskiego, Jakimowicza, Karolaka, Gałkowskiego, Knothe, Kruszewskiej, Lipińskiego, Łąckiego, Mroszczaka, Piotrowskiego, Pucka, Rachwalskiego, Rychlickiego, Sopočki, Srokowskiego, Staniszkisa, Szałasa, Tomaszewskiego, Trepkowskiego, Zakrzewskiego i Zamecznika reprezentuje 101 plakatów, świadczących zarówno o wysokiej klasie polskiej grafiki użytkowej pod względem plastycznym, jak i opanowania danego tematu.

Wystawa POLSKI PLAKAT informuje nasze społeczeństwo w sposób naprawdę wzorowy o rzeczywistych osiągnięciach Polaków na polu twórczości plakatowej.



Plakat Eryka Lipińskiego i Stanisława Zamecznika

Daleka od tego, by ukrywać braki czy podkreślać cechy pozytywne, wystawa z całą otwartością demonstruje nam prace mniej i więcej udałe.

Krytyczna ocena wystawy przedstawia się następująco: poziom naprawdę pierwszorzędny reprezentuje najmniej 10% wystawionych prac, wysoki poziom wykazuje więcej aniżeli połowa, reszta zaś odznacza się zaletami bądź w zakresie dobrego opracowania plastycznego, przy mniej udałym opanowaniu tematyki, bądź odwrotnie.

Nieliczny tylko procent plakatów można zaliczyć do prac przeciętnych, pozbawionych specjalnych aspiracji. Ale nawet i te posiadają w sobie pewne cechy charakterystyczne dla całokształtu polskiej twórczości plakatowej.

Jeśli idzie o ocenę prac poszczególnych artystów, na pierwszym miejscu postawić musimy Henryka Tomaszewskiego, na drugim Eryka Lipińskiego, na trzecim Tadeusza Trepkowskiego.

Najsilniejsze wrażenie wywiera na zwiedzających plakat Tomaszewskiego „Rok Chopinowski". Swoboda muzycznej wypowiedzi Chopina znajduje wprost niezrównaną analogię w świetnej transkrypcji graficznej. Charakter muzyki znalazł tu wyraz w pierwszym rzędzie w zastosowaniu szkicowości form, nadający całości kompozycji wrażenie nieograniczonych wymiarów przestrzenności. Z innych prac Tomaszewskiego na uwagę zasługują plakaty: „Ludzie bez skrzydeł", „Obywatel Kane", „Wielka Nagroda", „Football" itd. Szczególną rolę odgrywają w jego pracach napisy.

Z plakatów Lipińskiego przemawia do nas artysta świadomy opanowania techniki i umiejętności rozwiązania tematycznego. Jest on autorem jedynego w swoim rodzaju plakatu teatralnego „Syrena" i najlepszego z filmowych plakatów „Mali detektywi". Również jego projektu jest doskonały plakat „Ulica Graniczna", zasługujący na uwagę, „Skarb", oraz inne, wszystkie na ogół na wysokim poziomie.

Twórczość Trepkowskiego w sposobie ujęcia przypomina plakaty szwajcarskie, przy zachowaniu jednak własnej indywidualności. Prace jego charakteryzuje głębokie ujęcie tematu i dążenie do osiągnięcia najbardziej przekonywającej symboliki. Artysta trzyma się techniki czysto plakatowej, operując doskonale przemyślanym tematem i to nawet w tych wypadkach, gdy nie udaje mu się wyrazić go równie dobrze pod względem plastycznym. Z punktu widzenia plastyki za najlepszy jego plakat uznać należy „Moje uniwersytety".

Oceny dalszych prac dokonujemy w kolejności, w jakiej zostały wystawione. Plakaty Gronowskiego odznaczają się wspaniałym kolorytem, utrzymaniem tonu i przyjemną harmonią. Niekiedy można by im zarzucić przeładowanie tekstem. Prace Piotrowskiego nie są co prawda plakatami we właściwym tego słowa znaczeniu, zwracają jednak uwagę niezwykle dowcipnym sposobem wypowiedzi zbliżonym do wzorów angielskich. Zdradzają raczej rysownika. Twórczość Rachwalskiego ma w przeważnej mierze charakter ilustracyjny. Plakaty jego są częściej przejawem koncepcji, aniżeli osiągniętej realizacji. Jego „Celestyna" mog'aby uchodzić za najbardziej typowy przykład plakatu teatralnego.

Artystą o bezspornie nieprzeciętnej wartości jest Jerzy Karolak. Jego „Międzynarodowe Zawody Narciarskie o Puchar Tatr" postawić należy znacznie wyżej, aniżeli plakat z okazji Roku Chopinowskiego, mimo że za ten ostatni uzyskał pierwszą nagrodę. Przedstawicielem twórczości zupełnie odrębnej jest Jerzy Staniszkis. Za najlepszą z jego prac uznać należy plakat „Tydzień Przyjaźni Polsko-Węgierskiej" mimo niedostatecznego wykorzystania roli napisów. W pracach Mroszczaka wyczuwa się, naszym zdaniem, zbytni wpływ pierwiastków zagranicznych. Zarówno sposób jak i technika jego opracowania stosunkowo najbardziej nadaje się na plakaty tego typu, co wystawiony przezeń „Bal".

„Siódmą zasłonę" Anny Kruszewskiej charakteryzuje dobrze ujęta tematyka — którą niestety osłabia brak należytego opanowania plastycznego w ujęciu klawiatury i ręki. Próbki twórczości Wojciecha Zamecznika, to dzieła opracowane czysto, o doskonałej kompozycji, nacechowane wyraźną zapowiedzią szybkiego i obiecującego rozwoju artystycznego. Jego „Czwarty peryskop" jest przykładem osiągnięć, do jakich można dojść w zakresie twórczości plakatowej posługując się jedynie dwoma kolorami.

Przegląd polskiej twórczości artystycznej w zakresie plakatów filmowych zasługuje na szczególną uwagę. Jest to wzorowy przykład, w jaki sposób winien być pojmowany plakat filmowy, mający odgrywać rolę nie tylko dokumentu, lecz nade wszystko wychowywać pod względem estetycznym i dbać o skutek propagandowy.

Widz polski oglądając taki plakat może się zorientować w wyborze „swego" filmu bez potrzeby uciekania się do czytania recenzji filmowych.

Godna pozadroszczenia jest wysoka jakość druku polskich plakatów. W Pradze mieliśmy możność oglądać ostatnio wystawy: Plakat Międzynarodowy, Plakat Amerykański i Plakat Angielski. Stąd możliwość krytycznego porównania. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wystawa polska jest najbardziej zwarta pod względem całości i że wywiera najsilniejsze wrażenie. Podczas gdy cechą charakterystyczną wystawy angielskiej była jej awangardowość, wystawę polską charakteryzuje zrównoważenie oraz ogólny wyższy poziom. W szczególności podkreślić należy niezwykle staranne przemyślenie tematów zarówno pod względem treści, jak i kompozycji, doskonale opracowanie i szczególną uwagę poświęconą technice graficznej. Z wyjątkiem dwóch jedynie wypadków nie spotkaliśmy się ani razu z brakiem oryginalności, natomiast z twórczością wypływającą z indywidualnego poglądu, z twórczością, która nie zniewala, lecz organicznie, fachowo a w razie potrzeby również niezwykle subtelnie łączy się z tematem, którego problematykę rozwiązuje.

Fragment wystawy „Plakat Polski" w Pradze

Gratulując polskim przyjaciołom ich sukcesu nie możemy się powstrzymać jednocześnie od zazdrości. Zazdrościmy im w pierwszym rzędzie koleżeńskiego stosunku we wzajemnej współpracy. Podziwiamy ich twórczą swobodę, której rezultatem są prace bardziej odpowiedzialne, charakterystyczne dzięki użyciu nie tylko najnowocześniejszych środków technicznych, lecz równocześnie dzięki dążeniu do nadania plakatowi nowej treści i obdarzenia go wyższym posłannictwem. Zadrościmy im doskonale skomponowanych napisów, odnajdujących w polskich plakatach swe stuprocentowe zastosowanie, zazdrościmy im ich jedynego w swoim rodzaju kolorytu. Wystawa POLSKI PLAKAT jest przekonywającym dowodem, że plastyka polska na wspomnianym odcinku twórczości nie ma powodów do wstydu.

Franciszek Sedlaczek

Przełożyła **Maria Erhardt**

WYSTAWA WSPÓŁCZESNEJ KARYKATURY

Pierwsza powojenna wystawa polskiej karykatury współczesnej, zorganizowana w salach IPS przez redakcję „Szpilek", jest jednym z nielicznych pokazów, obejmujących całość zagadnienia

Henryk Tomaszewski

plastycznego, zawartego w tytule. Każdy z dwudziestu pięciu wystawców uprawia satyrę plastyczną stale, już to w portrecie, już to — w kompozycji — jako główną, lub jedną z głównych dziedzin swej twórczości.

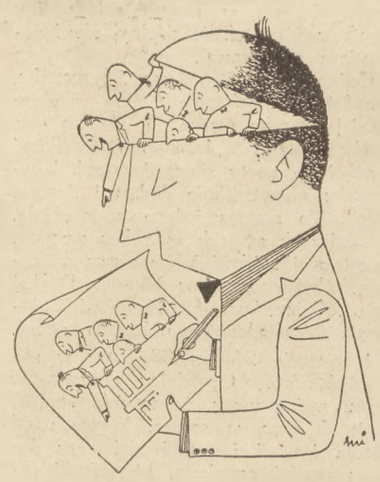
Trudna dziedzina karykatury „szarży" portretowej, ograniczająca umowność form niezbędnością wydobywania podobieństwa — znacznie potrzebniejszego, niż w portrecie malarskim — ma u nas niewielu reprezentantów. Polityczna karykatura portretowa — niemal nie istnieje, jeśli właśnie owo podobieństwo weźmiemy pod uwagę. Gra twarzy bywa teraz w rysunku o treści politycznej niepotrzebnie zaniedbywana, daje ona bowiem efekty nie do wydobycia za pomocą samego tylko gestu. Dla dobra niektórych karykaturzystów, ulegających często manierze, dzięki której i wprawny widz z trudem ich odróżnia — warto by wznowić książeczki o portrecie satyrycznym Jotesa, którego zbiorowy portret bywalców kawiarni Ziemiańskiej — ma dziś smak zjadliwego epitafium umarłego świata.

Jest rzeczą jasną, że postulat realizmu w plastyce musi przyjąć pewne poprawki, odnośnie sztuki tego rodzaju co karykatura, stosowanej, przemijającej, bardzo żywej i szybko tracącej swą aktualność. Karykatura ma obecnie przed sobą niełatwe zadanie, i słusznie powiada pan Szeląg we wstępie do katalogu wystawy, że są „trudności w formie przystosowania się do masowego odbiorcy, trudności z narysowaniem pozytywnej postaci" itp. Większość prac naszych artystów jest jednak bezsprzecznie zrozumiała dla najmniej wprawnego widza. Widocznie realizm w karykaturze ma zasięg większy, niż w plastyce. Konieczność lapidarnego i dosadnego ujęcia ulotnej treści narzuca 1) daleko posuniętą umowność, 2) odpowiednią symbolikę. Tu spotyka się karykatura w swych wychowawczych zadaniach z inną formą grafiki użytkowej — z plakatem. Jak wielkie są usługi wzajemne, jak ścisły związek obu tych dziedzin — świadczy o tym rola karykatury w czasie wojny w ZSRR, gdzie większość plakatów antyfaszystowskich — była po prostu powiększeniami prac słynnych karykaturzystów (Kukryniksy, Brodaty, Elisiejew), ukazujących się w satyrycznym piśmie

Władysław Daszewski

„Krokodyl". Karykatury te, opatrzone odpowiednim tekstem, były rozplakatowane na każdym kroku i dobrze się zasłużyły sprawie antyfaszystowskiej propagandy.

A przecież nikt nie przypuszcza ani przez chwilę, że amerykański imperialista podróżuje, siedząc okrakiem na kuli ziemskiej, lub, że ubranie jego składa się istotnie z opakowań konserw, albo z banknotów, jak to widzimy na wystawie; nikt nie da się przekonać, że skrzydełka Gałczyńskiego, którymi tak mile obdarzył go Zaruba, stanowią środek lokomocji poety w życiu codziennym. Symbolika nie przeszkadza realistycznym elementom rysunku, współbrzmi, stanowi część integralną realistycznej karykatury. To samo da się powiedzieć o pewnych skrótach i umownościach, stosowanych powszechnie przez karykaturzystów: np. drobne kończyny przy nadmiernie dużej głowie umożliwiają skupienie uwagi widza na najważniejszej — przeważnie — części rysunku — na grze twarzy. Idzie tylko o to, by ta umowność rysunku nie przekraczała nigdy granic zrozumiałości. Warto tu przytoczyć właśnie ze względu na tę zrozumiałość pomimo swobodnej kapryśnej techniki rysunku, prace Jerzego Srokowskiego. Jego tym razem wystawione portrety są dobre i zamaszyste. Od migawkowości rysunku młodego pokolenia odcina się skoncentrowany styl portretowy Głowackiego. Nie wpadając w groteskę daje on jak najdokładniejszy — by tak rzec — ekstrakt z rysów modela przy pomocy oszczędnych, wręcz skąpych środków.



Gwidon Miklaszewski

Karykatura Głowackiego jest wybitnie celowa i równie celna. Natomiast przykre wrażenie sprawia półabstrakcjonistyczna maniera niektórych grafików przeważnie młodego pokolenia. Nie ma nic nudniejszego, niż monotonne silenie się na oryginalność, zwłaszcza, że uroki geometryzujących form są niewyczerpane tylko w dziedzinie krystalizacji lodu („Krystalizacje" prof. Dobrowolskiego), ograniczone natomiast (i wyczerpane przez pisma amerykańskie i angielskie) — w rysunku karykaturowym.

Przykład politycznej satyry pozytywnej dają Lipiński i Daszewski, który wytwornie posługuje się cienką kreską. Satyra obyczajowa Mai Berezowskiej ma niewiele elementów karykaturalnych, dużo zato wdzięku w rysunku. Bardzo oryginalny jest pomysł G. Miklaszewskiego z balkonem. Linke reprezentuje dział satyry społecznej.

Anna Z. Linke

Bronisław Linke

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODY 2000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale „Camera obscura". Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek, i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem Redakcja „Odrodzenia", Warszawa, Daszyńskiego 16, Dział „Camera obscura". Ustępstki należy wyraźnie oznaczyć, najlepiej kolorowym ołówkiem. Komentarze nie są potrzebne. Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza nagrodę w wysokości 2000 zł., którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł. 2.000 podzielono w ubiegłym tygodniu pomiędzy „Obserwatora" i „W. Wiesławskiego" (adresy znane redakcji) za wycinek ze „Słowa Polskiego".

Va Banc

Siły na zamiary zmierzył w „Słowie Polskim" Józef Muszkat, drukując wiersz „Dachau". Za chwilę przekonamy się, że nie do Muszkata jednak zwracał się Mickiewicz:

DACHAU

Już pędzą, cwałują i z wichrem się mierzą —
koń zwarty z człowiekiem i piasku kurzawą
Łeb o łeb, łeb o łeb, pierś o pierś
o tak, o tak, o tak, o tak.

Trybuny i loże, megafon i speaker,
lornety i tłumy, tłumy obłąkane,
tłumy krzyczące, tłumy wyjące
i tłumy bijące oklaski.
I pech i szczęście, fortuna i rozpacz
i człowiek na oślep idący przez życie.
Totalizator!...

Światło i lustra, monokl i fraki,
georgety, jedwabie, kolie, butony,
zielone sukno i stół nieruchomy,
i kulki pędzące po numerach losu.
Twarze szare ziemiste, skupione
i oczy rozwarte w zawodnej nadziei
i długie białe wypieszczone palce
i sztony, sztony, sztony...
Ruleta...

Łopaty, kilofy i ziemia kamienista
pasy, transmisje, i łomot, i huki,
i jazgot, i warkot, i furgot, i szum,
i windy, i pompy, bagiery, maszyny,
i ludzkie szkielety przywarte do lor.
Lub druty i bloki, i śmierci aleje,
baraki mieszkalne, i tyfus, i wszy.
Selekcje, transporty i wieże wartownicze
i druty i druty i druty.

A taczka ciężka. I w głowie coś szumi
I wszystko się kręci, i w koło wiruje
i dom i matka i...
Nie czekać, nie stawać. Iść naprzód
co sił!
To walka o życie, o jutro, o dziś.
To hazard straceńców wierzących
w swój los.

Naprzód, naprzód!
Grać ostro, grać tylko va banc.
I milczeć, i cierpieć, i broczyć we krwi,
i rąbać kamienie i rzucać do lor.

Naprzód! Wszystkie sztony na stół.
W puli leży wolność.
A zza drutów majaczą kominy
krematorium...
I przetrwać i wytrwać, postawić na
czas.
Wsiąść na wichurę i pędzić przed siebie
i naprzód, i naprzód i naprzód do mety,
do życia lub śmierci ale ciągle w dal...
Z szatanem w zawody i na przekór
piekłu
pchnąć lorę kamieni i gonić pęd kół.
Ruleta się kręci i konie cwałują,
śmierć patrzy zza drutów i cicho chichoce
A człowiek znękany i szczuty jak pies,
ma na ustach jedno przeklęte:
Dachau!

— Co pan robi, obywatelu Muszkat?
— Robię w martyrologii...

Okrutny Zelenay

W dziale humoru tegoż „Słowa Polskiego" znajdujemy wesoły i dydaktyczny wierszyk Tadeusza Zelenay, zilustrowany kongenialnym rysunkiem:

Limeryk o Euzebiuszu

Był zły człowiek imieniem Euzebiusz
który chciał pójść na żony pogrzeb już
Choć to było nie łatwo
Zarżnął ją razem z dziatwą
I samotnie spożywa swój chleb już.

Przepraszam! Jeżeli Euzebiusz chciał pójść na żony pogrzeb już, to po co — pytam — zamordował niewinne dzieci?

„Ekspress" naukowy

Snując na łamach „Expressu Wieczornego" analogie między roślinami, zwierzętami i ludźmi, anonimowy naukowiec pisze:

Zwierzęta trawożerne mają aż cztery żołądki, żeby dać sobie radę z pakowanym pożywieniem. Rośliny wypuszczają rozległą sieć korzonków, by wyssysać z gleby sole mineralne, my, ludzie, tworzymy stołówki.

...żeby dać sobie radę z pakowanym jedzeniem... Ale czytajmy dalej:

I podobnie jest z rozmnażaniem: kwiat, motyl, ryba czy człowiek załatwiają te sprawy technicznie rozmaicie, ale chodzi o to... by ich złączenie się dało nowego osobnika".

Wydaje nam się, że „naukowiec" z „Expressu Wieczornego" wyrządza niedźwiedzią przysługę nauce, brutalnie wulgaryzując sprawy delikatne. Zgoda, że chodzi o nowego osobnika... ale po co obrzydzać ludziom miłość w pięknym miesiącu maju?

Tym niemniej

Cechą mądrości jest niewątpliwie sztuka przewidywania. Wyliczając popularne w publicystyce literackiej błędy językowe — np. „tym niemniej" zamiast „niemniej", zastrzega się „m.j." z „Kuźnicy", że:

Jeśli ta wypowiedź ukazuje się w „Kuźnicy", to nie znaczy, by tygodnik nasz czuł się wolny od grzechu nagminnej dziś niedbałości w mowie i piśmie.

I rzeczywiście! Na stronie ósmej tegoż numeru „Kuźnicy" czytamy w artykule o nowym wydaniu „Germinala" Zoli:

Tym niemniej wrażenie, jakie wynosi się z lektury tej powieści, jest potężne...

...i nieco niżej:

tym niemniej przeniesienie restrykcji i zastrzeżeń...

W setną rocznicę śmierci Juliusza Słowackiego kwietniowy zeszyt „Twórczości" otwiera się montażem pod nazwą „3 kwietnia 1849". Na montaż składają się urywki z „Czarnych kwiatów" Norwida, listy Słowackiego do dra Hłuszkiewicza i Joanny Bobrowej, relacje przyjaciół o ostatnich dniach życia, o śmierci i pogrzebie poety, i nekrologi, które ukazały się w pismach po śmierci Słowackiego.

W dziale poezji znalazła się część poematu Asiejewa o Majakowskim w świetnym przekładzie Adama Włodka oraz wiersze Wilhelma Szewczyka.

Dział prozy przynosi opowiadanie Józefa Hena: „Na zachód od Nysy" z końcowego okresu wojny. Jest to szczera żołnierska proza, obfitująca w momenty pełne wysokiego napięcia.

Poza tym w dziale prozy znajdujemy wyjątek z „Dziennika" Samuela Pepysa pt. „Pożar Londynu". Autorka przekładu Maria Dąbrowska pisze o „Dzienniku" — „Jako obraz ówczesnego społeczeństwa, a zarazem — wewnętrznych i prywatnych przeżyć autora, „Dziennik" jest prototypem wielkich powieści środowiskowych i psychologicznych XIX i początków XX wieku".

Interesującą pozycją jest wykład inauguracyjny prof. dra Stanisława Wszelakiego wygłoszony w czasie otwarcia roku akademickiego w Akademii Lekarskiej w Gdańsku, na temat „Postać lekarza w literaturze polskiej".

Bogato reprezentowany w kwietniowym zeszycie „Twórczości" dział dramatu zawiera dwa utwory polskich autorów współczesnych, debiutujących na polu dramatopisarstwa. „Ocalenie Antygony" Krystyny Berwińskiej - Gogolewskiej przedstawia mit antyczny na tle antagonizmów klasowych w Tebach. „Komedia" Andrzeja Wydrzyńskiego w śmiało napisanych dialogach i monologach odzwierciedla rozkład rodziny mieszczańskiej w Polsce przed wybuchem drugiej wojny światowej.

W dziale recenzyj znajdujemy omówienie książki Szypera o Mickiewiczu pióra prof. Juliusza Kleinera, studium Krystyny Kuliczkowskiej o „Pograniczu powieści" Kazimierza Wyki, trzy artykuły krytyczne H. Markiewicza, zawierające omówienie najnowszych pozycji wydawniczych z zakresu krytyki literackiej i essayistyki oraz studium Furmanika o wersologii.

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn. 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 100 zł, kwartalna 300 zł — Konto w PKO — l. 4739 B-77012 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"